

LARISSA AGOSTINI CERQUEIRA

A modernidade e os modernistas: o rosto da cidade na poesia

Características do modernismo urbano em *Pauliceia Desvairada* e
Menschheitsdämmerung

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração

Teoria da Literatura

Linha de pesquisa

Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Volker Jaeckel

Belo Horizonte
Faculdade de Letras – UFMG

2011

À Laís e à Luiza.

Agradecimentos

Àqueles que me apoiaram, me esperaram, me suportaram. Entre eles três pessoas especiais: Adriano, pelo companheirismo, a generosidade e o apoio incondicional, sem os quais o Mestrado não teria sido possível; Laís, que ilumina o meu caminho e me inspira a dar o melhor de mim; e Luiza, que chegou para reafirmar o poder de todo começo.

A meus pais, pela educação privilegiada que me proporcionaram neste país cheio de desigualdades, pelo amor, por acreditarem em mim.

A meus irmãos, eternos modelos. Além disso, ao Felipe, por ter me presenteado com a Luiza, e ao Vlad, pela leitura e a ajuda na organização das ideias e da escrita.

Ao meu orientador, Dr. Volker Jaeckel, pela orientação, por sempre me lembrar a “*die Sache auf den Punkt bringen*”.

Ao Professor Dr. Elcio Cornelsen, pelo apoio, pela generosidade, pela leitura atenta e rigorosa.

A meus amigos e colegas, pela compreensão, pelos momentos de alegria. Dentre eles, gostaria de destacar alguns, que fizeram muito mais que isso: Luciana, pela verdadeira amizade, por ter estendido a mão – mais uma vez – num momento crucial; Vivi, pelo apoio durante a seleção e pela alegria de sempre; Valéria, pelas carinhosíssimas e inspiradoras cacetadas; Branca, pelo companheirismo e por esse brilho único que ela tem; Michel, pela amizade e pelas pequenas epifanias que tivemos juntos; Bruno, pela intensidade de sua companhia; Cleber, pelas longas conversas, pelas indicações bibliográficas; Breno, por me ensinar que para voar é preciso perder a cabeça; Zilda, por me fazer acreditar nos sonhos.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida para a realização do Mestrado.

*Alles nur künftige Ruinen
Material für die nächste Schicht
Die neuen Tempel haben schon Risse
Künftige Ruinen
Einst wächst Gras auch über diese Stadt
Über ihrer letzten Schicht.
(Nothing but future ruins
Material for the next layer
The new temples are already cracked
One day grass will grow over the city
Over its last layer.)*

Einstürzende Neubauten

*Quando, com mãos aveludadas, o sonho bem-vindo me acaricia
E do real cotidiano me alivia,
Alienado do mundo, estranho à minha própria consciência,
Então ergue-se em mim essa palavra: Homem, torna à tua essência!*

Ernst Stadler

RESUMO

O objetivo desta dissertação é fazer uma análise comparativa entre dois movimentos literários no âmbito da poesia de cidade grande: o expressionismo alemão e o modernismo brasileiro. Por ser a configuração social típica do século XX, a cidade grande foi escolhida como objeto de estudo para se compreender as concepções modernas de sujeito e tempo, assim como as vanguardas em questão. Com base nos estudos de Georg Simmel e de Walter Benjamin a respeito da experiência do sujeito na modernidade urbana, buscou-se nos objetos contemplados aquilo que se configura como seus traços convergentes, ou seja, suas afinidades eletivas.

Palavras-chave: modernidade; metrópole moderna; poesia da cidade grande; expressionismo alemão; modernismo brasileiro.

ABSTRACT

The objective of the present dissertation is the comparative analysis of two literary movements in the scope of the poetry from the city: the German expressionism and the Brazilian modernism. The big city has been chosen as an object of study because it is considered the typical social organization from the twentieth century. The intention is to comprehend the modern concepts of “subject” and “time” and their relationship with the analyzed vanguards. The works of Georg Simmel and Walter Benjamin about the experience in the urban modernity has been taken as theoretical basis in order to search the similarities between the literary movements, in other words, their elective affinities.

Keywords: modernity; modern metropolis; city poetry; German expressionism; Brazilian modernism.

SUMÁRIO

Introdução	9
1 – Modernidade epistemológica e modernidade estética: as vanguardas e o fim da arte.....	17
1.1 – Modernidade epistemológica: tradição da ruptura.....	18
1.1.1 – Princípio da subjetividade: o sujeito autorreflexivo e a crise da representabilidade	20
1.1.2 – Noção de temporalização: o pensamento teleológico e a perspectiva do fim da arte	22
1.1.3 – Modernidade estética: a aporia da arte irrealizada.....	25
1.2 – Contextualização das vanguardas alemã e brasileira no campo estético.....	26
1.2.1 – Considerações acerca das vanguardas sob a perspectiva do fim da arte.....	26
1.2.2 – Vanguarda alemã.....	29
1.2.3 – Vanguarda brasileira.....	38
2 – Alta Modernidade: as consequências da urbanização e da burocratização da vida sobre o sujeito e a arte.....	48
2.1 – Alta Modernidade: apogeu e decadência de uma era.....	49
2.2 – Vida urbana, poesia urbana: a morte do sujeito na filosofia e na arte.....	52
2.3 – Contextualização das vanguardas alemã e brasileira no campo político-social.....	58
2.3.1 – Berlim e o expressionismo: ascensão e queda de uma metrópole moderna e de uma poesia modernista.....	59
2.3.2 – A Semana Moderna de 1922: Tempos modernos e modernismo em São Paulo.....	65
2.3.3 – Duas cidades, duas vanguardas: uma breve aproximação entre dois mundos modernos e dois movimentos modernistas.....	71
3 – O rosto da cidade na poesia de <i>Menschheitsdämmerung</i>.....	75
3.1 – Poesia da cidade grande e alegoria do fim.....	76
3.2 – Cidade fragmentada: Crepúsculo... ..	82
3.2.1 – Simultaneísmo: recurso estético e ideológico na poesia de Jacob van Hoddis.....	87
3.2.2 – Georg Heym: Sacerdote dos horrores.....	89
3.2.3 – A “audácia textural” da arte da palavra em August Stramm.....	92
3.3 – ... da Humanidade.....	98
3.3.1 – O grotesco na poesia cínica de Gottfried Benn.....	101

4 – <i>Pauliceia Desvairada</i>: O paradoxo modernista brasileiro na estética indecisa da cidade.....	110
4.1 – A polifonia dissonante na poesia de <i>Pauliceia</i>	111
4.2 – Pauliceia... arlequinal!	117
4.3 – A máscara do poeta desvairado.....	131
5 – P(r)o(f)etas da Modernidade: O modernismo urbano em <i>Pauliceia Desvairada</i> e <i>Menschheitsdämmerung</i>.....	142
5.1 – O humano na poesia.....	143
5.2 – A cidade e a poesia.....	144
Considerações finais.....	150
Referências bibliográficas.....	155

Introdução

Esta dissertação tem como objetivo fazer uma análise comparativa entre dois movimentos de arte moderna, no âmbito da literatura e, mais especificamente, da poesia: o modernismo brasileiro e o expressionismo alemão.

Não faria sentido propor um estudo da obra de Mário de Andrade nos dias de hoje, haja vista a fortuna crítica dedicada ao autor e à vanguarda paulista, da qual foi um dos líderes. A dedicação da crítica brasileira não apenas à poesia mas ao movimento modernista como um todo mostra a atualidade de suas reivindicações, mas deixa, por outro lado, pouca alternativa de leitura, após os estudos de Álvaro Lins, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Silviano Santiago, Luiz Costa Lima, Telê Ancona Lopez, Maria Eugênia Boaventura, João Luiz Lafetá, e tantos outros que se debruçaram sobre a nossa vanguarda, seus símbolos, suas conquistas, seus malogros.

Já um estudo exclusivamente dedicado à poesia expressionista das décadas de 1900 e 1910 seria produtivo, tendo em vista a escassez de trabalhos de maior fôlego, no Brasil, que tratam desta temática. Em sua maioria, são obras que se dedicam especificamente a algum autor que participou do movimento, como a dissertação de Juliana Perez a respeito da poetiza Else Lasker-Schüler¹ ou a de Cristina Caliollo a respeito da obra de Georg Trakl.² Além desses estudos acadêmicos, há a coletânea de Cláudia Cavalcanti de poemas expressionistas com um prefácio que ilustra o panorama do movimento. Em Portugal há uma diversidade maior de estudos dedicados ao tema, dentre os quais destacamos o de João Barrento, de quem utilizamos como referência para o presente estudo a coletânea bilíngue de poesia expressionista, que também apresenta no prefácio uma análise desta vanguarda.

Nos inúmeros estudos a respeito da poesia de Mário de Andrade, sua obra é inevitavelmente comparada às vanguardas europeias. Luiz Costa Lima,³ por exemplo, recapitula a linguagem automática do dadaísmo e do surrealismo e a “contundência” da montagem cubista para analisar a linguagem poética de Mário de Andrade. João Luiz Lafetá⁴ também recorre ao surrealismo para apontar a influência sobre a poesia marioandradina. Já com relação à poética expressionista, havia poucas referências, apenas rápidos comentários,

¹ PEREZ, 2000.

² CALIOLO, 2007.

³ [1968].

⁴ [1986].

embora os arquivos da biblioteca pessoal de Mário já estivessem disponíveis, com os livros e as revistas expressionistas que o autor adquirira e nos quais deixou uma marginalia considerável. Além disso, era preciso ainda, conforme aponta Lafetá, fazer um estudo da obra do modernista levando-se em conta a estética do choque analisada por Benjamin, proveniente da vivência na cidade grande. Este, por sua vez, pareceu-nos, por razões diversas das de Lafetá, o caminho a ser trilhado na busca das proximidades e distâncias entre o nosso modernismo e o expressionismo alemão na poesia.

Em seu estudo a respeito da metrópole moderna, Willi Bolle ⁵ desenvolvera a questão levantada por Lafetá até certa extensão, embora seu foco não fosse a poética marioandradina. Bolle analisa a obra de Mário sob a perspectiva da imagem da metrópole, descobrindo, por essa via, afinidades entre o modernista, Baudelaire e Benjamin:

o *topos* da caducidade da metrópole moderna; o ceticismo diante da ideologia do progresso; o cosmopolitismo crítico; a ironia e o sarcasmo diante das fantasmagorias dominantes; a utilização de máscaras, sonhos, alucinações, a fim de driblar a censura; a incorporação de imagens da loucura...⁶

Além das afinidades entre os três autores, Bolle procurou a origem dessa mesma sensação de ceticismo, de fragmentação que cada um deles vivenciou em seu próprio contexto:

a imagem baudelaireana da caducidade da metrópole foi uma resposta à remodelagem destruidora da cidade de Paris pelo prefeito Haussmann; a retomada do *topos* por Benjamin baseou-se na premonição de destruições futuras pelo regime nazista; nos trópicos, a caducidade das grandes cidades vem se acentuando do Modernismo em diante.⁷

Com relação aos antecessores de Mário, a visão de Bolle é precisa. Já sua menção aos trópicos nos parece um tanto vaga. A afirmação de uma caducidade que “vem se acentuando”, como uma promessa de futuro não leva em consideração que a sensação de decadência já era vivenciada desde o momento do modernismo, ou seja, desde os primórdios da grande cidade e é inerente à sua formação. O testemunho de Mário de Andrade ⁸ da destruição diária de ruas para a construção de boulevares e grandes avenidas são exemplos que comprovam que a caducidade da metrópole nos trópicos nasceu com a própria metrópole. Apesar de haver um agravamento dessa condição com o passar dos anos e com o crescimento das metrópoles – principalmente as metrópoles periféricas –, a sensação de angústia é gerada pelas contradições

⁵ [1994].

⁶ BOLLE, 1994: 34.

⁷ BOLLE, 1994: 35.

⁸ [2004].

da cidade moderna desde seu surgimento. Pode-se afirmar que, em escalas diferentes, a vivência dos modernistas paulistas se assemelha à de Baudelaire diante da *haussmannização* de Paris.

A primeira tentativa de comparação entre o modernismo brasileiro e o expressionismo alemão na poesia foi de Rosângela Asche de Paula, que utilizou como abordagem, em sua tese de doutorado, a *crítica genética* e trouxe, dessa forma, contribuições quanto à recepção por Mário de Andrade da vanguarda alemã. Segundo Asche de Paula, Mário de Andrade foi leitor ávido e admirador dos poetas expressionistas, e se identificava com os ideários desse movimento. A autora, na introdução de sua tese, trata das considerações de Mário de Andrade sobre o termo *influência*, cujo significado ela optou por estender para *diálogo*, que segundo ela estabelece uma relação mais ampla entre os interlocutores, sem que um deles seja visto como mero receptor do outro.⁹ Não se pode negar que esse diálogo foi fundamental para impulsionar o desejo de inovação artística no Brasil e em São Paulo.

No entanto, o objetivo proposto neste estudo é fazer uma análise comparativa entre os movimentos buscando relações entre eles, não apenas no que concerne a possíveis influências do expressionismo sobre o modernismo, mas principalmente no sentido de suas *afinidades eletivas*, buscando suas transversalidades e convergências.¹⁰ O termo *afinidades eletivas* será utilizado no presente estudo para estabelecer a relação dialética entre os dois movimentos artísticos abordados, pois acreditamos que ambos fazem parte de um processo histórico-cultural complexo, que teve suas particularidades em cada um dos países aqui estudados, mas que atingiu um nível de universalidade, por outro lado, o que fez com que países tão distantes cultural e linguisticamente fossem palco de movimentos artísticos que tiveram afinidades em diversos âmbitos, mesmo na ausência de contato direto mais contundente.

Ambos movimentos surgiram em momentos históricos específicos de consolidação de sociedades urbanas modernas. Essas sociedades que habitavam grandes centros, as metrópoles modernas, sofreram mudanças drásticas e se tornaram objeto de estudo de vários pensadores da época. A tentativa será de compreender se e até que ponto as condições de vida específicas

⁹ PAULA, 2007: 02.

¹⁰ Segundo Michael Löwi, “o itinerário desse termo é curioso: vai da alquimia à sociologia, passando pela literatura romanesca. Tem por padrinhos Alberto, o Grande (século XIII), Wolfgang Goethe e Max Weber”. Löwi designa por “‘afinidade eletiva’ um tipo muito particular de relação dialética que se estabelece entre duas configurações sociais ou culturais não redutível à determinação causal direta ou ‘influência’ no sentido tradicional” e utiliza o termo “corrente subterrânea” para designar relações existentes entre dois fenômenos complexos, que não podem ser reduzidas a relações de influência ou causalidade direta. Paulo Niccoli Ramirez, em sua dissertação de mestrado, utiliza o conceito e o aponta como sinônimo de *transversalidades* ou *convergências teóricas*. Ver LÖWI, 1989; e RAMIREZ, 2007.

dos artistas nas cidades onde viviam influenciaram suas manifestações e de que forma. Por outro lado, buscar-se-á também a via inversa, isto é, como e porque os artistas em questão manifestaram o imaginário urbano em suas obras e de que forma sua arte influenciou as sociedades em que viveram.

Conforme já constatado em diversos estudos, tanto a influência alemã sobre o modernismo brasileiro quanto o interesse dos expressionistas pelo “Novo Mundo” são inegáveis.¹¹ No entanto, o que se buscará são outros tipos de relações entre os movimentos, são as “correntes subterrâneas”¹² que trespasam essas manifestações de arte moderna e talvez esclareçam o mútuo interesse entre elas. A busca das afinidades eletivas existentes entre o expressionismo alemão e o modernismo brasileiro terá como ponto de partida a contextualização do surgimento de ambos movimentos, nos campos estético e político-social, ou seja, de sua localização naquilo que denominamos história da modernidade.

A partir da compreensão mais aprofundada sobre o significado dos conceitos de sujeito e de tempo para o século XX, o presente estudo pretende também compreender o projeto estético e ideológico das vanguardas escolhidas e a realização deste projeto. Por ser a configuração social típica do século XX, ou conforme as palavras de Waizbort, “o lugar histórico do moderno estilo de vida”,¹³ a cidade grande foi escolhida como objeto de estudo para se compreender o sujeito e o tempo modernos, assim como as vanguardas. Pela mesma razão, foram escolhidos como referenciais teóricos dois pensadores que se dedicaram especificamente ao tema da metrópole moderna: Walter Benjamin e Georg Simmel.

A perspectiva ora abordada será a que Willi Bolle denomina de fisiognômica,¹⁴ isto é, que considera a cidade como o espaço principal da experiência da Modernidade e terá como referenciais teóricos os estudos de Georg Simmel e de Walter Benjamin a respeito da modernidade urbana. Dessa forma, buscar-se-á nos objetos contemplados e principalmente além deles – por meio da busca de suas características tipicamente modernas, isto é, tomando-se em conta seus traços comuns e mesmo divergentes –, aquilo que se configura como seu

¹¹ Como exemplos do interesse de vanguardistas europeus pelo Novo Mundo e vice versa podem ser destacados: a viagem de Kasimir Edschmid à América Latina (ver MEYER-MINNEBACH, 2008); as estadias de Anita Malfatti na Europa, que foram de grande influência em sua pintura; a ligação entre Blaise Cendrars e Oswald de Andrade.

¹² LÖWY, 1989.

¹³ WAIZBORT, 2000: 316.

¹⁴ Sob essa perspectiva, a Modernidade só poderia ser estudada como “rostro”, isto é, busca-se a sua concretude, sua imagem, seus traços singulares. A perspectiva fisiognômica de Benjamin faz alusão à alegoria, para ele, a principal forma de representação da história moderna. BOLLE, 1994: 40-45.

traço convergente, sua *transversalidade*: a experiência do indivíduo na nova configuração histórica, social e cultural que se formava – a metrópole moderna.

Dessa forma, a comparação entre a poesia expressionista e a modernista brasileira ainda é um estudo pioneiro. As contribuições feitas pela tese de Rosângela Asche de Paula sobre a recepção por Mário de Andrade da vanguarda alemã e pelo projeto de estudo desenvolvido pelo professor Volker Jaeckel, a respeito da literatura das grandes cidades ¹⁵ serviram de referência para o presente estudo. Ainda assim o termo pioneirismo pode ser considerado, por se tratar esta dissertação do primeiro estudo acadêmico destinado a se aprofundar nesta questão: a literatura da grande cidade no Brasil e na Alemanha.

Os objetos escolhidos para análise do modernismo brasileiro foram poemas de Mário de Andrade que integram o livro *Pauliceia Desvairada* (1922), assim como o “Prefácio Interessantíssimo”. Do expressionismo alemão, foram selecionados poemas da coletânea *Menschheitsdämmerung* [Crepúsculo da Humanidade] (1920), organizada pelo teórico Kurt Pinthus, além do “Zuvor”, prefácio escrito pelo organizador da coletânea.

A escolha do *corpus* representante do expressionismo alemão não foi difícil, uma vez que a coletânea a ser estudada é a principal referência da poesia expressionista, primeiro por incluir todos os grandes poetas desse período, sem fazer injustiça a qualquer obra significativa e, além disso, por trazer o prefácio de Kurt Pinthus, que, apesar de ter sido escrito após o término da primeira fase do movimento expressionista, é também considerado fundamental devido à sua aguçada noção do que significou o expressionismo não apenas em sua primeira etapa, mas em sua essência. É importante ressaltar o caráter fragmentário do movimento, não apenas esteticamente, mas no sentido de sua realização: foram inúmeros artistas, uma produção intensa e com padrões estéticos heterogêneos, como se poderá perceber na leitura de *Menschheitsdämmerung*. Da mesma forma, os teóricos do movimento são vários, sua produção em revistas e publicações da época também é intensa e, muitas vezes, segue parâmetros e reivindicações diversos. Por essa razão, este estudo não se limitará ao prefácio de Pinthus como fonte teórica do movimento expressionista; outras vozes servirão como base para este estudo.

A escolha da obra de Mário de Andrade não foi tão simples. Primeiro porque o movimento modernista não teve o caráter tão fragmentário e, conseqüentemente, livre, como

¹⁵ O projeto citado teve como fruto vários artigos, entre eles “A percepção da grande cidade na obra de Georg Heym e Mário de Andrade”, em que Jaeckel compara a obra de Mário de Andrade à de Georg Heym, sob a perspectiva da poesia da cidade grande. Ver JAECKEL, 2009.

o expressionismo. Assim como neste, houve naquele formação de muitos grupos, mas a rivalidade era muito intensa e marcada territorialmente, o que acabou por prejudicar a liberdade de produção e de crítica. E, ainda dentro do modernismo paulista, o movimento acabou por se polarizar após o rompimento entre seus dois principais líderes: Mário e Oswald de Andrade. Dessa forma, a escolha deu-se pelas razões que se seguem.

O primeiro motivo é o fato de que o livro *Pauliceia Desvairada* é aquele, dentro do período abordado, que mais evidentemente se propõe o que o presente estudo procura, isto é, a relação da poesia com a cidade grande, o que acabou por transformá-lo no monumento da poesia modernista à cidade moderna.

Em segundo lugar, o escritor foi um dos artistas precursores e um dos principais teóricos da primeira fase do movimento, com os textos “Prefácio interessantíssimo” e *A escrava que não é Isaura* e, tanto como escritor, quanto como crítico sua obra pode ser considerada uma das mais bem-sucedidas do movimento modernista, dentro do que ele propunha: uma ruptura estética e ideológica dos padrões artísticos e sociais em voga no Brasil no início do século XX. Exemplos que comprovam essa visão são *Macunaíma*, considerada ainda uma das obras mais importantes do movimento, assim como *O empalhador de passarinho* e *Aspectos da literatura brasileira*, dois livros que reúnem os principais ensaios críticos do autor. A característica principal que faz de sua obra uma das mais representativas da época é o aguçado senso crítico e a sensibilidade aos problemas de seu tempo, fossem eles de ordem estética ou social e política.

O último e principal motivo da escolha da obra como *corpus* de análise do presente estudo são as afinidades encontradas entre *Pauliceia Desvairada* e *Menschheitsdämmerung*, resultado em parte da busca de diálogo com a poesia expressionista empreendida por Mário de Andrade, mais do que qualquer outro poeta modernista, como demonstra o trabalho de Asche de Paula. Entretanto o que nos interessa em especial é a causa do interesse de Mário na poesia expressionista: conforme pretende demonstrar o presente estudo, essa causa são as aspirações comuns entre Mário de Andrade e os poetas expressionistas, que se traduzem como a tentativa de retratar a cidade para “abranger os sentimentos da humanidade”,¹⁶ busca esta que não foi empreendida por outros movimentos modernistas, como o futurismo ou o dadaísmo, por exemplo.

¹⁶ PAULA, 2007: 51.

Esta dissertação divide-se em cinco partes, além da Introdução e das Considerações Finais, sendo elas da seguinte forma organizadas:

O primeiro capítulo contém a elaboração teórica a respeito da modernidade no campo estético. A partir dos estudos de Hegel e de Walter Benjamin, serão discutidas as questões filosóficas e estéticas que surgiram nesse período, com foco sobre os conceitos de *subjetividade* e de *temporalização*. Em seguida será feita uma contextualização dos movimentos artísticos ora abordados tendo em vista as questões levantadas a respeito da arte e da literatura na modernidade.

No segundo capítulo a elaboração teórica terá como foco a modernidade urbana especificamente e suas implicações sobre a vida e a literatura modernas. As contribuições de Georg Simmel e de Walter Benjamin ao estudo da metrópole moderna servirão de base teórica para a contextualização político-social dos movimentos artísticos abordados.

Os capítulos três e quatro dedicar-se-ão à análise do *corpus* da pesquisa, ambos com base no referencial teórico desenvolvido nos dois primeiros capítulos: o terceiro capítulo contém a análise de poemas da coletânea *Menschheitsdämmerung* e o quarto, a análise de poemas de *Pauliceia Desvairada*. Ambos capítulos foram divididos de forma semelhante, buscando o tratamento isonômico das obras que fazem parte do *corpus*. Dessa forma, eles possuem uma primeira seção, na qual se abordarão as principais questões estéticas e ideológicas dos movimentos. Na segunda seção, serão analisados poemas que representam a vivência na cidade grande – seja como tema ou na tradução dessa vivência em soluções formais. Na terceira seção de cada capítulo são analisados poemas que representam o humano, nos mesmos parâmetros.

O quinto capítulo desta dissertação é dedicado à busca das afinidades eletivas entre a poesia da cidade grande integrante de *Menschheitsdämmerung* e de *Pauliceia Desvairada*. No entanto, como fruto desta busca, foram encontradas afinidades eletivas não apenas no *corpus* analisado, mas também entre a poesia e o pensamento filosófico utilizado como referencial teórico. Este capítulo abrange a questão da representação da cidade grande na poesia e suas implicações na história da arte.

O presente estudo não pretende ser exaustivo. Pelo contrário, foi feito um recorte estreito do material a ser estudado de ambos movimentos com o objetivo de focalizar o nosso estudo na poesia moderna da cidade grande e suas questões específicas. Apesar disso, em muitos momentos referir-se-á aos movimentos de forma generalizada. É importante ressaltar,

no entanto, que, mesmo quando nos referimos aos movimentos como um todo, deve-se inferir que nos restringimos à primeira fase de cada movimento, que compreende, no expressionismo, as décadas de 1900 e 1910 e no modernismo brasileiro, a década de 1920.¹⁷

¹⁷ Nos momentos em que comparamos o período estabelecido com outras fases dos movimentos ora estudados, fizemos a distinção por meio da utilização do termo “fase heroica”.

1

Modernidade epistemológica e modernidade estética: as vanguardas e o fim da arte

*Século vinte. Um estouro nos aprendimentos.
Os homens que sabiam tudo se deformaram como
babéis de borracha. Rebentaram de enciclopedismo.
A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre.
Pedr'Álvares.
Oswald de Andrade*

1.1 – Modernidade epistemológica: tradição da ruptura

Em algum ponto do universo inundado por cintilações de inúmeros sistemas solares houve um dia um planeta em que animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais orgulhoso e mais mentiroso da “história universal”, mas foi apenas um minuto. Depois de alguns suspiros da natureza o planeta se congelou e os animais inteligentes tiveram que morrer.

Nietzsche

O conceito de modernidade é tão nebuloso e difícil de delimitar quanto as características desse período da história ocidental. Na verdade mesmo a demarcação mais precisa desse momento histórico é incerta. Há estudos em que o termo modernidade designa o século XX, enquanto outros entendem por moderno o tempo que remonta ao Renascimento, por exemplo. O período aqui delimitado não será curto nem isento de ambiguidades. Não é pretensão deste estudo fazer um apanhado histórico e sim compreender as concepções filosóficas de pensadores que consideramos essenciais – apesar de distintas e até contraditórias em aspectos importantes – para o entendimento da modernidade e das transformações sociais e estéticas ocorridas nessa época. O intuito que nos move é o de localizar o surgimento dos movimentos artísticos das vanguardas enquanto realização cultural no âmbito da configuração histórica da metrópole moderna.

Ao revelar as contradições entre pensamentos tidos como modernos, será possível compreender a complexidade do fenômeno, que se caracteriza, antes de mais nada, pelo caráter da autorrevisão: como uma questão em aberto, apenas provisoriamente solucionada. São importantes as considerações de Jürgen Habermas a esse respeito. Ele denomina de caráter de autocertificação da modernidade a necessidade de descartar a possibilidade de imitação dos modelos do passado e de formular, neste tempo em que se convencionou chamar de modernidade, seus próprios padrões exemplares. Essa ruptura ocasionou a fissura do solo outrora seguro da tradição e gerou um tempo que tem a constante necessidade de compreender a si mesmo, ou, nas palavras de Habermas, de “despertar para a consciência de

si”.¹⁸ Sem se apoiar nos parâmetros ditados pela tradição, a autoconsciência implica reflexão e, conseqüentemente, autocrítica, isto é, a constante revisão de posicionamento: daí a ideia de uma questão provisoriamente solucionada. Portanto, o caráter da autorrevisão tem intrínseca a ambiguidade, a tensão permanente entre valores opostos, que gera a quebra de uma unidade de pensamento e, conseqüentemente, de expressão. Se, num primeiro momento, a modernidade aspirou às grandes narrativas, à unidade de pensamento, à progressividade do tempo, ao sujeito absoluto, não se pode negar que desde seus primórdios surgiram pensadores e artistas que sentiram o mal-estar dessa forma de apreensão da realidade, que pressentiram o esfacelamento dos paradigmas burgueses e a decadência dos valores pregados.¹⁹ Essas contradições internas demonstram nada mais que o caráter de autocertificação de uma época que se faz independente do passado e responsável pelo futuro.

Com o intuito de compreender o fenômeno moderno urbano na poesia, buscaremos inicialmente inseri-lo num fenômeno maior, que chamaremos de história da modernidade. Será necessário resgatar o processo de construção epistemológica do *sujeito* – que compreende a relação do indivíduo com o mundo e consigo mesmo – e do *tempo* – que diz respeito à forma como o indivíduo percebe a questão temporal –, assim como as transformações que esses conceitos vêm sofrendo num período que se estende desde o Século das Luzes até o início do século XX. Esses elementos são fundamentais para a distinção da modernidade como período histórico: a conscientização do *tempo* e o princípio da *subjetividade*. A relevância deste último é particularmente exaltada neste estudo devido à sua importância específica nos dois movimentos artísticos a serem estudados. A partir da compreensão das mudanças de perspectiva da filosofia e da estética com relação a esses conceitos e do papel ocupado pela arte nessa discussão, pretendemos por fim abordar a literatura das vanguardas e o sujeito da metrópole moderna, seu principal objeto de interesse. Inicialmente isso se dará de forma generalizada, focando os traços mais universais desses movimentos artísticos; adiante, buscando as particularidades dos movimentos ora abordados, serão delineados seus traços convergentes e divergentes.

¹⁸ HABERMAS, 2002: 1-72.

¹⁹ Autores como Nietzsche, que contrapôs o caráter singular do homem ao igualitarismo e a precariedade ao universalismo impostos pela filosofia e pela experiência moderna já no século XIX, e Baudelaire, que via na moderna Paris de Hausmann as ruínas de sua antiga cidade, por exemplo.

1.1.1 – Princípio da subjetividade: o sujeito autorreflexivo e a crise da representabilidade

Segundo Hans Ulrich Gumbrecht, um dos principais adventos da era moderna é o surgimento do “tipo ocidental de subjetividade”,²⁰ isto é, o sujeito que observa os objetos do mundo e produz conhecimento graças ao distanciamento que deles mantém: “Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele (...) como produtor de saber”.²¹ Esse sujeito surge ainda nos primórdios do que denominamos modernidade – isto é, no século XV –, e será superado por outro, que se distancia ainda mais do mundo ao se observar e questionar a si mesmo e o conhecimento que produz. É a esse sujeito que Hegel se refere quando trata, nos *Cursos de Estética*,²² do fim da arte.

A emergência do sujeito autorreflexivo acarretará transformações radicais na forma de percepção com relação à realidade e à verdade, transformações a que Foucault denomina “crise de representabilidade”.²³ Para Hegel, a arte deve ser uma forma de expressão que permite, por meio de sua interpretação, conhecer a realidade. Esse seria o caráter de representabilidade da arte: ser portadora de um conteúdo extrínseco à sua forma e, além disso, ser moldada por esse conteúdo. Para o pensador, que vê o advento do sujeito autorreflexivo como uma consequência inevitável e última na história da humanidade, a crise da representabilidade causa a extrapolação dos limites estabelecidos entre os gêneros artísticos e entre a arte e outras formas de representação da realidade, como a religião e a filosofia. O que ocorre, no Romantismo, é que a arte deixa de representar a realidade e passa a ser a imagem do próprio artista. Nas palavras de Hegel, “para [o artista] não se trata da configuração de uma obra por si acabada e que repousa sobre si mesma, e sim de uma produção na qual o sujeito produtor apenas se dá a conhecer a si mesmo”.²⁴

²⁰ Os períodos de que se irá tratar no presente estudo são posteriores, mas é conveniente citar a época renascentista neste ponto, uma vez que pode ter sido o momento da grande mudança de perspectiva da sociedade ocidental com relação ao conceito de sujeito: isto é, o momento em que o sujeito se distancia do ambiente. No século XVI três grandes acontecimentos históricos foram responsáveis por essa mudança: a descoberta do Novo Mundo, o Renascimento e a Reforma Protestante. Cada um em seu âmbito, o político, o cultural e o religioso, eles tiveram como consequência o surgimento da subjetividade ocidental. Ver GUMBRECHT, 1998 e HABERMAS, 2002.

²¹ GUMBRECHT, 1998: 12.

²² [2000].

²³ FOUCAULT *apud* GUMBRECHT, 1998: 14.

²⁴ HEGEL, 2000: 335.

A consequência inevitável da autorreferencialidade da arte foi que a obra passou a pensar em si, ao invés de pensar o mundo e, desta forma, passou a questionar os seus próprios limites. Dessa forma, a crise da representabilidade está diretamente relacionada ao questionamento entre arte e filosofia. Por um lado, os românticos atribuíram à arte o estatuto de filosofia, graças à conquista de uma profunda conscientização do ato da escrita: “Toda a história da poesia moderna é um comentário contínuo do breve texto da filosofia: toda arte deve tornar-se ciência, e toda ciência deve tornar-se arte; a poesia e a filosofia devem tornar-se uma só”.²⁵ Pelo mesmo motivo, Hegel anunciou o romantismo como a morte da arte, pois não admitia que os limites que distinguem as duas formas de expressão da verdade, a arte, de um lado, e a filosofia, de outro, fossem transgredidos, sem que, com isso, a arte se dissolvesse enquanto expressão sensível da ideia e sucumbisse, transformando-se na ideia pura, isto é, em filosofia. O filósofo Luc Ferry lembra que, para Hegel, “a arte conservará o estatuto de uma apresentação de seus diferentes momentos numa forma sensível e, como tal, não poderá pretender à mesma dignidade que a filosofia”.²⁶

A arte romântica e, posteriormente, a arte das vanguardas pretendem deliberadamente deixar de representar de forma mimética. E a causa dessa crise da representabilidade da arte é decorrente de uma alteração de percepção da humanidade que resultou num aumento da conscientização do sujeito com relação a si mesmo: é a emergência do sujeito absoluto, no romantismo, aquele que se distancia do mundo e de si mesmo, que se ampliou ainda mais no final do século XIX, com a descoberta de que a razão humana também compreende o irracional, o Outro, culminando no sujeito fragmentado das vanguardas. Este, se por um lado sente a perda da autonomia que o sujeito absoluto pensava ter perante a natureza – inclusive a sua própria natureza –, por outro, volta-se a si, como nunca, num ato não mais arrogante de controlar a realidade, como ocorreu com o homem esclarecido, mas de deixar impressa a sua marca mais pessoal. Para o filósofo Hegel, a subjetividade na arte significa que

[c]om isso chegamos ao término da arte romântica, ao ponto de vista da época mais recente, cuja peculiaridade podemos encontrar no fato de que a subjetividade do artista está acima de sua matéria e de sua produção, na medida em que ela não é mais dominada por condições dadas de um círculo em si mesmo já determinado do Conteúdo assim como da Forma, mas mantém completamente em sua força e escolha tanto o conteúdo quanto o modo de configuração deste.²⁷

²⁵ SCHLEGEL, 1997: 38.

²⁶ FERRY, 1994: 168-169.

²⁷ HEGEL, 2000: 337.

Nos *Cursos de Estética*, Hegel pensa a história da estética como um sistema constituído de fases que se sucedem umas às outras, e que têm como ponto de referência e de diferenciação entre si a relação entre subjetividade e mundo. A precondição para a existência da arte, para Hegel, é que essa relação seja de intimidade. Em outras palavras, o filósofo considera que a verdadeira arte tem intrínseca a função representativa. No entanto, isso só teria sido possível na História da arte que antecede o Romantismo,²⁸ pois, como dito anteriormente, a base desse movimento artístico foi a capacidade de autorreflexão dos indivíduos, que tem como consequência o olhar crítico, distanciado do artista. Dessa forma, a intimidade necessária entre indivíduo e mundo não poderia mais ser alcançada e sua consequência seria o fim da arte:

Em nossos dias, em quase todos os povos, o artista também foi tomado pela formação da reflexão, pela crítica, e entre nós alemães, pela liberdade do pensamento (...). Para o artista dos dias de hoje, o estar preso a um Conteúdo particular e a uma espécie de exposição apropriada, apenas para esta matéria, é algo do passado (...).²⁹

1.1.2 – Noção de *temporalização*: o pensamento teleológico e a perspectiva do fim da arte

A transformação da percepção do sujeito sobre si e sobre seu conhecimento (a emergência do sujeito autorreflexivo) implica a transformação da noção de tempo (o tempo progressivo). Na verdade, essas mudanças ocorridas na modernidade estão conectadas, influenciando-se mutuamente. Antoine Compagnon lembra que essa forma de percepção do tempo surgiu no momento em que o sujeito se viu capaz de rejeitar a autoridade da herança do pensamento e das crenças tradicionais, no momento em que adquiriu a capacidade de autorreflexão, ou seja, no advento do “triunfo da razão”: “nossa concepção moderna de tempo sucessivo, irreversível e infinito tem por modelo o progresso científico ocidental, desde a

²⁸ Na verdade, a arte só é possível, como realização de sua configuração ideal, nos períodos em que ocorre como arte clássica, nos termos de Hegel. No entanto, a partir do momento romântico o artista perdeu a intimidade com o mundo, graças à visão crítica perante ele. Como consequência, a arte terá passado por uma autossuperação, deixando irrevogavelmente de ser arte.

²⁹ HEGEL, 2000: 340.

Renascença, como a abolição da autoridade e o triunfo da razão”.³⁰ No momento em que acreditou ter atingido a maioria intelectual,³¹ e com ela a independência de escolher seu próprio destino à revelia das crenças míticas – religiosas ou políticas –, o sujeito esclarecido passou a ter a sensação de poder sobre o futuro e, com essa sensação, a percepção de que o tempo não seria cíclico, como o tempo mítico, mas progressivo e “infinito”.

Gumbrecht nomeia a noção especificamente moderna de tempo de *temporalização*, isto é, a ideia de que o tempo é progressivo, caracterizado como um agente absoluto de mudança. A temporalização é essencial no pensamento moderno, pois considera que períodos temporais se sucedem uns aos outros de forma progressiva. O presente é uma superação do passado e não há possibilidade de conciliação entre as diferentes épocas:

Eis porque, no interior daquela narrativa mesma pela qual a filosofia da história representa – narra – a si mesma, o advento do *Weltgeist* autorreflexivo aparece ao término de uma história mundial cujos estágios anteriores estavam sob o domínio de padrões menos complexos de observação.³²

Uma experiência anterior – de intimidade com a realidade – não poderia se conciliar com a posterior – um grau mais elevado de reflexividade. O encadeamento de acontecimentos que se contradizem e se superam no tempo e, conseqüentemente, não podem se reconciliar está associado à noção moderna de tempo, que é fundamental no pensamento hegeliano e em seu decreto do fim da arte no período romântico. Segundo Luc Ferry, “Hegel retoma, contra Kant, a ideia de que o tempo, segundo a célebre fórmula de Leibniz, ‘só se concebe através do pormenor do que muda’”.³³

Chegamos a outro ponto fundamental do pensamento hegeliano: a estética hegeliana é pensada como um sistema de autodesenvolvimento, que prevê diferentes etapas que se sucedem nas temporalidades numa ordem como que predeterminada, no sentido de que cada etapa é considerada como a superação da anterior. Dessa forma, pode-se observar o caráter teleológico de seu pensamento, que culminará inevitavelmente no fim da arte. Isto pode explicar a ideia de que a morte da arte era inevitável no sistema hegeliano, isto é, era mais

³⁰ COMPAGNON, 1999: 20.

³¹ KANT, 1974: 100-116.

³² GUMBRECHT, 1998: 17.

³³ FERRY, 1994: 172.

uma etapa do próprio autodesenvolvimento da estética, surgindo sua afirmação “como que inscrita *a priori* na arquitetônica de uma harmonia preestabelecida”.³⁴

Hegel não é o único a falar da impossibilidade da arte romântica. Não por acaso há diversos questionamentos sobre a realização dos projetos estéticos tanto do romantismo como das vanguardas do século XX. Maurice Blanchot diz que “o autor romântico fracassa duas vezes, já que não consegue desaparecer realmente (...) e já que suas obras permanecem, e como que intencionalmente, irrealizadas” e que, no romantismo, “a arte e a literatura não parecem ter nada a fazer além de se manifestar (...)”.³⁵

Walter Benjamin fala, na *Origem do Drama Barroco Alemão*,³⁶ da similaridade do caráter experimentalista e da estética excessiva das obras barrocas e das expressionistas e deixa entender que essas obras se configuram muito mais como uma tentativa de arte do que um êxito artístico propriamente dito. O autor observa que os ornamentos exagerados utilizados no drama barroco seriam como que testemunhas da incapacidade dos escritores de atingir um êxito estético, como se estivessem, na verdade, “na incansável expectativa de um milagre”.³⁷ O exagero e a provocação do expressionismo alemão seriam a expressão de uma impotência artística semelhante.

Gumbrecht, ao perguntar qual o passo a ser dado pela arte pós-moderna, num momento em que “é possível observar que os gestos radicais da Alta Modernidade perderam (...) seu potencial de provocação”,³⁸ parece ver as vanguardas como uma experiência historicamente necessária e mesmo importante, apesar de esteticamente estéril, uma vez que a autorreferencialidade não gerou nada além da constatação de que os significantes “são capazes de não representar”.³⁹ Como afirma Jorge de Almeida, “a busca da expressão pura e imediata das excitações subjetivas costuma ser vista como o traço comum que reúne os poetas expressionistas da década de 1910”.⁴⁰ A recusa da representação da realidade e a consequente subjetividade levada ao limite pelas vanguardas pode ser interpretada, numa perspectiva hegeliana, como uma alienação absoluta do artista com relação ao mundo e, como consequência disso, a extrapolação dos limites da arte, que significa a sua extinção.

³⁴ FERRY, 1994: 169.

³⁵ BLANCHOT, 1988: B-3/B-4.

³⁶ [1984].

³⁷ BENJAMIN, 1984: 200.

³⁸ GUMBRECHT, 1998: 24.

³⁹ GUMBRECHT, 1998: 25.

⁴⁰ ALMEIDA, 2007: 34.

1.1.3 – Modernidade estética: a aporia da arte irrealizada

Chegamos a uma aporia que compreende a modernidade epistemológica e a modernidade estética: a realização irrealizada de uma arte antimimética.

A esse respeito, as colocações de Blanchot levantam uma alternativa de leitura quanto à impossibilidade da arte romântica. O autor nos adverte que essa irrealização pode significar, na verdade, uma necessidade de mudança de paradigma por parte da filosofia da arte e pondera que a falta de êxito do romantismo pode ser enxergada por outro ângulo: “A menos que (...) uma das tarefas do romantismo tenha sido a de introduzir um modo totalmente novo de realização e até mesmo uma conversão da escritura: o poder, para a obra, de ser e não mais de representar (...)” Esse “modo totalmente novo de realização” seria uma primeira consequência de que “a poesia não quer mais ser espontaneidade natural, mas tão-somente e absolutamente consciência”.⁴¹

À primeira vista, Walter Benjamin parece concordar com Hegel a respeito de uma impossibilidade artística inerente a um momento histórico determinado. No entanto, o que diferencia as visões dos dois pensadores é o fato de que Benjamin não admite que essa impossibilidade da arte signifique o seu fim, de forma generalizada. Seu esforço, ao contrário, é de buscar entender como, mesmo diante da impossibilidade, a arte ainda é capaz de surgir, de se reafirmar. Seus estudos sobre fotografia podem nos auxiliar a compreender essa mudança de foco epistemológico: ao mesmo tempo em que Benjamin demonstra certa nostalgia ao diagnosticar e lamentar o declínio da pintura com o advento da fotografia, ele se recusa a condenar esse processo mecânico de captação de imagens e decretar o fim da arte. Ao desenvolver sua concepção de aura e discorrer sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte e o consequente declínio da aura, ele aponta para um novo caminho na história da estética: um momento em que a arte aurática perde espaço, e que permite o surgimento de novas formas de expressão.⁴²

⁴¹ BLANCHOT, 1988: B-3/B-4.

⁴² Walter Benjamin trata do declínio da obra de arte aurática principalmente no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. (BENJAMIN, 1994-a) Diferente de seu estudo a respeito da poesia baudelaireana, neste texto o autor não chega a desenvolver a percepção de novas formas de expressão, mantendo uma posição ambígua marcada pela nostalgia diante do declínio da aura.

Ao estudar a poesia baudelaireana, Benjamin parece propor algo similar: o fim da poesia lírica e a passagem para uma nova forma de expressão. No entanto, essa nova forma de expressão contém características híbridas, isto é, que pertencem ao período anterior – o lirismo – e ao momento recente – o choque –: “Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a ideia de um plano atuante em sua composição”.⁴³ Como veremos mais detalhadamente a seguir, a leitura de Benjamin propõe a conciliação de duas formas de percepção, típicas de períodos distintos, incorporadas simultaneamente na lírica de Baudelaire: a *experiência* e a *vivência*, a intimidade e o distanciamento, a entrega e o choque. A possibilidade de conciliação de determinidades⁴⁴ indica uma transformação da noção moderna de temporalização. Não mais progressiva, diacrônica, pois já admite uma sincronia entre particularidades de períodos distintos.

1.2 – Contextualização das vanguardas alemã e brasileira no campo estético

1.2.1 – Considerações acerca das vanguardas sob a perspectiva do fim da arte

*Forma é volúpia, paz, divina contenção,
Mas eu quero revolver tudo, torrão a torrão.
A forma quer atar-me e limitar-me,
Mas com todo o meu Ser em tudo hei-de espriar-me –
Ernst Stadler*

*Versos: paisagem do meu eu profundo.
Mário de Andrade*

Blanchot vislumbra a possibilidade de o romantismo ser considerado uma época “em que todas se revelam”, pois, com a descoberta de sua capacidade de escolha, o artista não se prende a nenhum contexto determinante ou a uma forma de expressão específica para esse conteúdo. Ele só se satisfaz com a sua própria liberdade de expressão, “não se reconhece em

⁴³ BENJAMIN, 2000: 110.

⁴⁴ Termo utilizado aqui no sentido hegeliano.

nada de particular e só está em seu elemento – seu éter – quando no todo onde é livre”.⁴⁵ Essa descrição poderia perfeitamente caracterizar os movimentos de vanguarda do século XX, com sua única exigência de (de)formar conforme o desejo e a liberdade do olhar. O poema “Form ist Wollust” [“Forma é volúpia”],⁴⁶ de Ernst Stadler, fala desse embate entre o artista e a forma de expressão e do desejo de querer ser, para além da forma. Vale lembrar que a forma de expressão está vinculada, numa visão idealista da arte, a um conteúdo específico. Conforme as palavras de Hegel, já citadas na seção anterior, “para o artista dos dias de hoje, o estar preso a um Conteúdo particular e a uma espécie de exposição apropriada, apenas para esta matéria, é algo do passado”.⁴⁷ Extraí-se da afirmação, que a forma é específica, apropriada apenas para determinado conteúdo: ela diz respeito ao padrão vigente de uma época, ao *Zeitgeist*, e é, portanto, rigorosa. Apesar de ser a forma “rigorosa, clara, sem piedade”, o artista renuncia a ela. Ele recusa a paz originada da forma, pois quer “revolver tudo” e se oferecer a si mesmo, “sem limitação”:

A forma é rigorosa, clara, sem piedade,
Mas para os fracos e pobres vai a minha amizade,
E nesta oferta de mim mesmo, sem limitação,
A vida me dará plena compensação.⁴⁸

Aquilo que Hegel denomina “humor subjetivo”, isto é, o caráter extremamente subjetivo da obra de arte moderna, a ponto de rejeitar a sua finalidade de dar forma à realidade na qual e da qual é criada, esse é o objetivo que o artista das vanguardas busca atingir. Porém, ele assim o faz não porque se nega a dar forma à realidade, mas porque não mais acredita que a expressão estética da realidade tenha uma fórmula padronizada a ser seguida. Para as vanguardas do século XX, a expressão mais singular, mais subjetiva, ao invés de significar alienação, é a única capaz de representar a realidade de fato, pois esta não é nada em si, mas depende do olhar para existir. Daí a aspiração à liberdade, daí o experimentalismo linguístico na literatura, a transgressão da gramática e da sintaxe, a transgressão da perspectiva na pintura, a busca pela deformação.

Quanto à “plena compensação” que a vida daria, não se pode dizer, de forma geral, que tenha vindo em vida a esses artistas. De fato, a recepção das obras modernistas foi mais

⁴⁵ BLANCHOT, 1988: B-4.

⁴⁶ STADLER *apud* PINTHUS, 2006: 312.

⁴⁷ HEGEL, 2000: 340.

⁴⁸ STADLER *apud* BARRENTO, 1976: 43. No original: “Form ist klare Härte ohn’ Erbarmen,/Doch mich treibt es zu den Dumpfen, zu den Armen,/Und in grezenlosem Michverschenken/Will mich Leben mit Erfüllung tranken.” Tradução de João Barrento.

de condenação, de aversão, de protesto, pelo menos fora do círculo em que se consagravam, círculo que se reduzia basicamente aos próprios artistas.⁴⁹ A recepção à pintura de Anita Malfatti pela crítica e pelo público é um exemplo da incompreensão que a arte modernista enfrentou: a rejeição à estética de “Homem Amarelo” teria sido unânime, caso alguns poucos jovens artistas paulistas não tivessem se entusiasmado pelo quadro e pelo trabalho da pintora.⁵⁰ O testemunho dos artigos e das publicações do ano de 1922 em jornais e revistas ilustra uma verdadeira guerra entre os críticos e os partidários do modernismo no Brasil. Apesar de ter recebido proteção da classe burguesa cafeeira e de artistas e intelectuais que representavam uma estética e uma forma de pensar tradicionais, a arte apresentada na Semana Moderna de 22 ao Brasil não se poupou de ataques. Foi acusada de antinacionalista, esquisita, inconsequente.⁵¹ A literatura brasileira da década de 1940 passava pela fase do realismo social e atacava a estética modernista, acusada de autônoma.

A incompreensão à vanguarda alemã fora do circuito artístico modernista se ilustra muito bem nas exposições nazistas de arte degenerada e à queima de livros, que compreendiam em sua maioria obras expressionistas. Na verdade, o termo “arte degenerada” não surgiu após a ascensão de Hitler ao poder. Críticos que defendiam a arte em padrões clássicos na época do surgimento do movimento, assim como cientistas que defendiam o que Thomas Anz denomina “modernidade civilizatória”,⁵² e que tinham tendências assumidamente positivistas já haviam cunhado esse nome para designar a arte “pretensamente” moderna em seus primórdios.⁵³ Na década de 1930 ocorreu um debate denominado *Expressionismusdebatte*, que dividiu a opinião da esquerda política alemã entre os defensores desta estética e seus opositores. Apesar da divisão de opiniões, essa década se caracterizou pela predominância dos preceitos estéticos do realismo socialista, segundo os quais a arte expressionista passou a ser considerada decadente.

⁴⁹ No livro *A Cultura de Weimar*, Peter Gay fala da comunidade internacional de artistas para designar o caráter cosmopolita dos expressionistas e também dos artistas do período entre guerras. A busca por influências e a verdadeira peregrinação dos artistas são responsáveis pelo internacionalismo dos movimentos modernistas. Ver GAY, 1978: 20-21. No Brasil a postura dos artistas não era diferente. Não se pode esquecer que houve um movimento de aproximação com as vanguardas europeias, responsável pelo caráter cosmopolita do modernismo.

⁵⁰ Foram esses jovens artistas paulistas os responsáveis pela Semana de Arte Moderna de 1922: entre eles estavam Mário e Oswald de Andrade.

⁵¹ Os documentos na íntegra podem ser encontrados no livro *22 por 22. A semana de arte moderna pelos seus contemporâneos*, organizado por Maria Eugênia Boaventura. In: BOAVENTURA, 2000.

⁵² ANZ, 2002. Termo que tem afinidades com o que neste estudo denominamos “modernidade epistemológica”, por se identificar com o pensamento esclarecido.

⁵³ Thomas Anz cita o livro de Max Nordau, *Entartung*, publicado no final do século XIX.

Mas é inegável que a esperada compensação tenha vindo postumamente, ao observarmos a preferência pelas vanguardas que se instaurou a partir de meados do século XX por pesquisadores e espectadores/leitores de forma geral: “(...) os textos mais audaciosos dos anos 20 só começaram a ser consumidos regularmente na década dos anos 60, ou mesmo no ano da comemoração do cinquentenário da Semana de Arte Moderna”.⁵⁴ Lembramos as palavras de Compagnon, que ressalta o caráter utópico das vanguardas, afirmando que a arte vanguardista direcionou-se para o futuro.⁵⁵

1.2.2 – Vanguarda alemã

Naquele tempo compreendi que, além de plantas, animais e pedras, só havia duas categorias de homens que eu podia suportar: crianças e loucos.

Alfred Döblin

O termo *expressionismo* é hoje utilizado para designar a vanguarda alemã do início do século XX, de forma mais ou menos generalizada, uma vez que apenas se distingue com clareza, no âmbito da literatura alemã, do *dadaísmo*, vanguarda que surgiu do expressionismo e como reação a ele. No entanto, se nos debruçarmos mais detidamente sobre o que se costuma designar *expressionismo*, percebemos quão difícil é delimitá-lo como um movimento, ou mesmo como uma geração. Autores como Jacob van Hoddis, Georg Trakl e Else Lasker-Schüler, que fazem parte da mesma geração,⁵⁶ por exemplo, não podem ser considerados representantes de uma mesma estética. Kafka, Döblin, também considerados autores expressionistas, têm pouca identificação com a literatura produzida pelos participantes do *Neopathetisches Cabaré* [Cabaré Neopatético] e do grupo *Neuen Club* [Novo Clube]. Duas das principais revistas expressionistas, *Der Sturm* [A Tempestade] e *Die Aktion* [A Ação], tinham perspectivas ideológicas praticamente opostas. Esta, com cunho deliberadamente

⁵⁴ SANTIAGO, 1982: 20.

⁵⁵ COMPAGNON: 1999, 23.

⁵⁶ São todos poetas da fase heroica do expressionismo alemão.

marxista, não concebia a arte desvincilhada da ação política, enquanto aquela defendia a arte politizada, mas jamais política, pois prezava pela autonomia da arte e se posicionava contra qualquer engajamento político direto.⁵⁷

É importante ressaltar que os próprios representantes do expressionismo, na época aqui escolhida para estudo, não se consideravam um grupo, ou tinham a intenção de fazer o que se denomina um movimento. Quanto ao caráter inegável de arte conjunta e de arte total,⁵⁸ que se esboça principalmente no período enfocado no presente estudo, ele não corresponde a uma tentativa de formar um movimento. A concepção expressionista de arte total – que diz respeito, por exemplo, à integração entre poesia e artes gráficas nas revistas expressionistas ou às encenações dos cabarés expressionistas, que pretendiam fundir em uma mesma obra teatro, música e poesia –, retoma a concepção romântica de que a arte deve ultrapassar as fronteiras do gênero para ser completa. A ideia de arte conjunta, que talvez pudesse levar à conclusão de que os artistas tinham o intuito de fundar um movimento, deve-se de fato à sua forma de socialização, com sua identificação com a boemia, seus hábitos notívagos, seus encontros frequentes em bares, cafés, reuniões em locais públicos, enfim, à sua intensa ocupação da cidade: “Os cafés e os cabarés do expressionismo foram acima de tudo um raro momento aglutinador de um movimento que (...) à época talvez nem parecesse um movimento propriamente dito”.⁵⁹ Prova disso é que somente após a Primeira Guerra Mundial, isto é, após a morte do movimento literário na visão de vários autores,⁶⁰ o termo expressionismo passou a ser utilizado de forma mais ou menos consensual para dar nome ao movimento. Antes disso, havia vários nomes utilizados, entre eles, literatura *futurista*, *avançada*, *neopatética*, *ativista*, ou *jovem*.⁶¹

No entanto, o caráter comunitário da vida desses artistas jamais se sobreporia ao caráter anarquista⁶² de suas aspirações. A imagem mais precisa desse grupo seria a de um

⁵⁷ Ver VIETTA, 1999: 31; e CAVALCANTI, 2000: 23.

⁵⁸ ANZ, 2002: 148.

⁵⁹ CAVALCANTI, 2000: 22.

⁶⁰ Nessa data vários poetas expressionistas já haviam morrido, a maioria precocemente. Por essa razão e também por outras, houve uma tendência a considerar não apenas o fim do movimento, mas também o seu fracasso. No artigo “Morre o expressionismo”, Iwan Goll decreta a morte do movimento e caracteriza a arte expressionista como decadente, “doente do tempo que a traiu”, referindo-se à conturbada Revolução de 1918 e à criação da República de Weimar. (In: CAVALCANTI, 2000: 33). Worringer, em 1927, também escreve um artigo em tom melancólico analisando as causas da morte do expressionismo. In: PAULA, 2007: 143.

⁶¹ ANZ, 2002: 5.

⁶² O termo “anarquista”, utilizado nesta dissertação para designar o movimento expressionista, não tem caráter político. Ele é utilizado no sentido de ser um movimento horizontal, sem aspirações de homogeneidade, que tem a tendência de valorizar as iniciativas individuais, a autonomia de cada um, ao invés de ditar regras e parâmetros que devam ser seguidos por todos.

conjunto de iniciativas particulares de artistas que tinham a necessidade urgente de se expressar. O resultado disso é o verdadeiro mosaico de expressões artísticas as mais variadas, que caracteriza esse movimento, muito mais do que a identidade entre suas obras. Nesse sentido a palavra “expressionismo” é capaz de exprimir bem a literatura daquela época, por ser um termo que se revestiu de várias interpretações, vários significados. Se considerarmos a década que chamamos expressionista, veremos que esta literatura conviveu com representantes do naturalismo, assim como do classicismo e ainda com uma literatura antimoderna e nacionalista.⁶³ Se considerarmos, por outro prisma, o movimento literário propriamente dito, surge a nossos olhos um caleidoscópio ainda mais rico em cores, tons e formas, pois fica evidente a convivência em pé de igualdade entre os desiguais, as múltiplas facetas de estéticas divergentes que podem ser consideradas expressionistas.

Para Marshall Berman,⁶⁴ as contradições e a dissonância da modernidade, período que o autor delimita entre os séculos XIX e XX, nutriram as obras de grandes pensadores e artistas, principalmente no primeiro momento. Para o autor, as vanguardas e a filosofia do século XX tiveram a tendência de dualizar o rico pensamento do século XIX e fechar questões de forma artificial e reducionista, suplantando uma visão aberta da vida moderna. Berman não pretende, com essa colocação, generalizar essa afirmação e cita artistas como James Joyce e Maiakovski, que mantiveram a riqueza de perspectiva conquistada no século romântico. No entanto, critica principalmente o futurismo e a sociologia por sua postura dualista, seja de entusiasmo acrítico à modernidade *civilizatória*, seja de condenação desta. Essas “rígidas polarizações e totalizações achatadas”⁶⁵ seriam, para Berman, as principais representantes do pensamento e da estética do século XX.

Nossa visão, no entanto, é diversa, apesar de não oposta a de Berman. Como se pode notar, a arte modernista é uma espécie de radicalização da arte e do pensamento românticos. Pode-se compreender o pensamento do autor se levarmos em conta os exemplos que ele mesmo utilizou para ilustrar seu raciocínio. No entanto, é perigoso tentar fazer generalizações a partir de exemplos singulares. Berman considera o futurismo italiano como arte de vanguarda – o qual de fato se enquadra em suas críticas –, mas deixou de lado todo um universo de movimentos e manifestações vanguardistas que vão exatamente na corrente inversa do que o autor afirma, como é o caso do expressionismo alemão. O mesmo ocorre

⁶³ ANZ, 2002: 9.

⁶⁴ [1986].

⁶⁵ BERMAN, 1986: 23.

com relação à sociologia, uma vez que o autor não leva em consideração um contemporâneo de Weber, também considerado um dos fundadores da sociologia: Georg Simmel. O sociólogo perseguia um caminho contrário ao de Weber, uma vez que apontava o que Berman afirma ter sido apreendido pelo pensamento do século XIX e suplantado pelo dualismo do século XX: que a modernidade urbana representa um momento complexo de fusão de forças díspares.

Já a visão de Thomas Anz parece dar pistas que levam à busca empreendida no presente estudo: a ideia de que as vanguardas (com destaque para o expressionismo alemão) traziam os elementos de um pensamento filosófico esboçado no século romântico, pautado pela recusa de premissas básicas do pensamento epistemológico moderno, como a teleologia idealista. A partir do trabalho de Wolfgang Iser,⁶⁶ Thomas Anz apresenta uma interessante contribuição aos estudos sobre o movimento expressionista, segundo a qual os valores buscados pelas vanguardas modernas foram realizados filosoficamente pelos pensadores pós-modernos: “Os modernos, segundo Wolfgang Iser, reagem à perda do sentido de totalidade com o trágico, a melancolia ou o heroísmo, e somente os pós-modernos veem nisso um – positivo – progresso da liberdade e da verdade”.⁶⁷ Como se pode verificar na história do pensamento ocidental, a relação entre arte e filosofia está sempre em pauta e há outros pensadores que já abordaram essa questão de forma semelhante. É possível explicar essa perspectiva como uma concepção de que a arte pode antecipar, ou quem sabe influenciar, uma configuração social ou epistemológica que se concretiza posteriormente.

O que nos interessa nessa perspectiva é menos a solução que ela parece apresentar, uma vez que aborda somente a perspectiva da influência da arte sobre o pensamento. Interessa-nos a relação entre arte e filosofia e arte e realidade e há vários estudos que apontam para essa direção: a relação dialética entre um contexto histórico e as representações artísticas e filosóficas, na qual a manifestação artística seria uma consequência de determinado contexto sócio-cultural e, ao mesmo tempo, influenciaria o imaginário de uma sociedade e, conseqüentemente, seu comportamento e pensamento.⁶⁸ A partir dessa abordagem é possível

⁶⁶ Em seu trabalho, Iser propõe uma espécie de defasagem entre o movimento artístico e o pensamento filosófico ocidental, que se caracteriza por uma espécie de antecipação dos valores filosóficos pela arte.

⁶⁷ ANZ, 2009: 10. No original, „Die Moderne, so Wolfgang Iser, reagiert auf den Verlust des Ganzen mit Trauer, Melancholie oder Heroismus, erst die Postmoderne sieht darin einen – begrüßenswerten – Freiheits- und Wahrheitsfortschritt.“ Tradução nossa.

⁶⁸ No Brasil, por exemplo, estudiosos como Antonio Cândido e João Luiz Lafetá trabalharam com a concepção de que os âmbitos artístico e sócio-político se relacionam dialeticamente. Mário de Andrade, em sua conferência “O movimento modernista” chega a afirmar que o movimento artístico modernista teria antecipado a Revolução de 1930.

perceber, por um lado, que o movimento expressionista surge num contexto de ambiguidade, de conflito, no limiar de uma transformação radical de paradigma, e expressa essa ambiguidade. Por outro, a arte expressionista influenciou a sociedade, abrindo caminho para novas formas de vida. No que diz respeito à relação entre arte e filosofia, foi um movimento posterior a Nietzsche, e fortemente influenciado pela sua visão, anterior aos pós-modernos, cujo pensamento tem afinidades com as concepções expressionistas.

No que concerne à ideia de que as vanguardas antecederam o pensamento pós-moderno,⁶⁹ é importante ressaltar diferenças entre o expressionismo, objeto de nosso estudo, e outras vanguardas europeias. Não se pode afirmar categoricamente que o movimento expressionista seja tão radical quanto o futurismo ou o dadaísmo, por exemplo. Nesse sentido, não conseguiu realizar-se por completo, pois, apesar de se propor a ruptura com os padrões do passado e com a concepção clássica de representação na arte, ainda guarda resquícios da busca de um significado essencial e traz referências extratextuais em sua literatura, ao contrário do autorreferencialismo dadaísta, por exemplo, que se volta radicalmente contra qualquer ideal humanista e rejeita qualquer conteúdo em sua poesia.

Thomas Anz faz uma esclarecedora comparação entre o expressionismo e o dadaísmo: “O dadaísmo se distanciou do sentimentalismo, do idealismo e do desejo de harmonia do expressionismo como posteriormente os pós-modernos se distanciaram dos modernos”.⁷⁰ Se, nessa afirmação, o movimento expressionista é equiparado à modernidade epistemológica, em seguida, o autor trata de resguardar ao movimento seu caráter vanguardista, de ruptura com essa mesma tradição:

A afirmação vitalista e anárquica de um caos livre de ordem e leis é, desde o início, uma das complexas e contraditórias características deste movimento cultural revolucionário e, certamente, uma característica dominante. (...) A modernidade estética do expressionismo se mostra justamente nos textos e nos autores, que subvertem anarquicamente as exigências autoritárias de formas fechadas e sistemas de sentido.⁷¹

⁶⁹ Vale observar que, no artigo citado de Thomas Anz (2009), quando se fala de pensamento “pós-moderno”, refere-se principalmente ao pensamento desconstrutivista francês.

⁷⁰ ANZ, 2009: 10. No original, „Der Dadaismus distanzierte sich von den Sentimentalitäten, Idealismen und Harmoniebedürfnissen des Expressionismus wie später die Postmoderne von der Moderne.“ Tradução nossa.

⁷¹ ANZ, 2009: 10. No original, “Die vitalistische und anarchistische Bejahung einer ordnungs- und gesetztesbefreiten Chaotik ist von Beginn an eines der vielfältigen und durchaus widersprüchlichen Kennzeichen dieser kulturevolutionären Bewegung, und zwar ein durchaus dominantes. (...) Die ästhetische Modernität des Expressionismus zeigt sich gerade in den Texten und bei den Autoren, die den autoritären Anspruch geschlossener Formen und Sinnsysteme anarchisch unterlaufen.” Tradução nossa.

Sua proposta é exatamente a expressão estética daquilo que não se delimita: o caos. Essa imagem grandiosa e vaga leva ao caráter ambíguo, inacabado, do expressionismo, caráter que revela a irrealização do movimento, na medida em que não rompe definitivamente com os padrões estéticos e ideológicos do passado, conforme se propôs fazer. Ao mesmo tempo, revela sua realização plena, se considerarmos que o seu aspecto inacabado o torna também ilimitado, ou seja, impossível de se conformar a uma interpretação inequívoca. Essa é uma das características de uma realização artística plena. Como dito anteriormente, essa espécie de hibridez é a concretização, numa forma de expressão artística, de uma noção não mais moderna das instâncias do sujeito e do tempo, concretização que já havia sido sinalizada na poesia romântica e é radicalizada nas vanguardas.

Detenhamo-nos porém ainda à origem do conceito que foi escolhido como o denominador comum para a poesia dessa época: expressionismo. Esse nome não surgiu no âmbito da literatura, e sim das artes plásticas, e é praticamente da mesma idade do movimento.⁷² Kandinsky foi um dos primeiros artistas a se apropriar do termo e, ao fazê-lo, utilizou-o como uma forma de diferenciar a arte produzida por um grupo de pintores daquela produzida por seus oponentes, os impressionistas, uma vez que a palavra *expressão*, em contraposição a *impressão*, tem a conotação de partir de dentro para fora, ao invés de captar aquilo que vem de fora. Esta é a diferença pretendida pelos artistas que se opunham ao Naturalismo e ao Impressionismo: ao invés de se deixarem absorver pela natureza e buscar representá-la, seja da forma mais objetiva e fiel, como no primeiro caso, seja de forma a captar, pela superfície aparentemente *borrada*, a essência de sua luz e transmiti-la ao observador, como no segundo, os artistas plásticos chamados expressionistas pretendiam voltar-se contra a representação da natureza enquanto aparência externa, e buscar o elemento essencial “da *impressão interior*, recentemente denominado expressão”.⁷³ Este é o núcleo da estética expressionista e talvez por isso o termo foi rapidamente apreendido e incorporado pelos próprios artistas.

⁷² Há informações divergentes no que concerne ao primeiro registro do termo “expressionismo” no âmbito das artes. A primeira utilização do termo foi encontrada, segundo Thomas Anz, na introdução do *Katalog der XXII. Ausstellung der Berliner Secession* [Catálogo da XXII Exposição da Secessão Berlimense], publicado em abril de 1911. (ANZ, 2002: 03). Gilberto Mendonça Teles encontrou os primórdios do termo numa data anterior, em 1901, utilizado pelo pintor francês Julien-Auguste Hervé, “para caracterizar o estilo de uma série de seus quadros.” (TELES, 2002: 79). De qualquer forma, por essas fontes nota-se que o termo é praticamente contemporâneo ao movimento, que também teve seus primórdios no final do século XIX.

⁷³ KANDINSKY, 2000: 95.

Portanto, inicialmente os expressionistas tinham a intenção de se opor ao impressionismo. Entre os teóricos do movimento, houve por certo tempo a tendência a comparar os dois movimentos, descrevendo o impressionismo como passivo, receptivo, em contraposição ao expressionismo, considerado ativo, produtivo. O caráter passivo, defendido por alguns, seria característico de um movimento que pretendia captar, absorver a realidade e ser fiel a ela. A palavra impressão tem a conotação de receber algo, imprimir uma percepção. Já o caráter ativo do segundo movimento vem da tentativa de dar algo de si ao mundo, parte de dentro para fora. A exigência era clara: era uma geração que não queria receber e agradecer, mas sim oferecer.⁷⁴

A partir de uma perspectiva distanciada, percebe-se que não há de fato uma oposição dualista. Talvez seja mais adequado falar de radicalização de uma necessidade que já havia no movimento contra o qual os expressionistas se voltaram: a necessidade de dar um toque artificial, subjetivo, para aperfeiçoar a representação do natural converteu-se na percepção ainda mais subjetiva de que o natural é, de fato, artificial e assim deve ser representado. A diferença fundamental que separa os movimentos é que o objetivo do impressionismo era aprimorar a representação da natureza “adequando” as pinceladas ao olhar humano, enquanto os expressionistas não acreditavam na representação da natureza, apenas na representação de sua própria natureza, a insondável natureza humana. Essa era a única realidade que importava: a subjetividade.

Com base nessa aproximação entre os dois movimentos, que pretendiam opor-se num primeiro momento, é interessante deter-se novamente sobre a consideração de Kandinsky a respeito da arte expressionista: a “tendência a representar a natureza não como um fenômeno exterior, mas a fazer aparecer em tudo o elemento da *impressão interior*, recentemente denominado expressão”.⁷⁵ Nota-se, em primeiro lugar, a proximidade com o anseio impressionista de expressar a impressão que se tem da realidade, o que torna aparente a radicalização de um processo já iniciado. Além disso, nota-se a ambiguidade inerente ao termo “expressionismo”: a impressão que se tornou expressão.

Num exercício etimológico, é possível ainda considerar, no campo semântico do termo, todos os nomes anteriores atribuídos ao movimento, uma vez que todos expressam traços que pertencem a este. Dessa forma, “expressionismo” é capaz de se tornar uma palavra polissêmica, um “indecidível”, com possibilidades semânticas relacionadas às ideias de

⁷⁴ ANZ, 2002: 80.

⁷⁵ KANDINSKY, 2000: 95.

atividade, futurismo, avanço, neopatética, *pathos*, juventude. Uma arte composta das expressões distintas de cada impressão mais subjetiva, batizada com um nome que guarda em si a sua essência contraditória, ambígua, plural.

As expressões distintas são, sem dúvida, um traço marcante desse movimento. Cada poeta expressionista pode ser lido e interpretado com suas idiossincrasias sem a necessidade de se recorrer a generalizações que o transformarão num mero representante de um grupo. A poética de August Stramm é rica e inconfundível, assim como a de Gottfried Benn, Else Lasker-Schüler e Georg Heym, apenas para citar alguns dos grandes nomes dessa vanguarda. Cada um desses poetas tem um universo particular que pode ser explorado sem a necessidade de se recorrer ao projeto do expressionismo. Os citados estudos de Juliana Perez sobre Lasker-Schüler e de Cristina Caliolio sobre Georg Trakl, assim como o recém publicado livro de Augusto de Campos com traduções de poemas de Stramm mostram esses universos. No entanto, faz-se também importante ter uma visão ampliada dessas produções, uma vez que existe uma “sensibilidade comum”⁷⁶ entre eles, o que os transforma em uma sinfonia com “acorde dissonante (...) das várias e distintas vozes”⁷⁷ de uma geração.

Isto posto, o objetivo deste estudo é tornar perceptíveis algumas dessas vozes individuais e dissonantes, mas também transcender as individualidades que se fizeram um todo. Essa totalidade, bem ilustrada pela sinfonia de Kurt Pinthus, ou pelo mosaico de Walter Benjamin, é composta por partes desiguais que jamais se fundem e se desmancham no todo e, portanto, jamais deixam de fazer sentido individualmente. Elas mantêm os limites que as distinguem umas das outras, mas não se pode deixar de considerar o conjunto que compõem. Nosso intuito é compreender o que leva essas vozes tão distintas a serem consideradas um conjunto e compreender esse conjunto, suas próprias nuances, enquanto ser que se forma a partir das várias individualidades que o compõem. Um ser que tem como figura mais ilustrativa o mosaico, uma vez que, de acordo com o ângulo que tomamos quando voltamos nossos olhos para ele, terá uma fisionomia distinta: literatura da *cidade grande*, literatura da *guerra*, literatura do *niilismo*, literatura da *utopia*. Do ponto de vista formal também cada fragmento terá seu aspecto definido: literatura do *grotesco*, literatura *abstrata*, literatura *simultânea*, literatura *alegórica*, literatura da *arte da palavra*.

No entanto, os limites entre as partes que compõem o todo não são de forma alguma estáticos, cristalizados. Nosso intuito é, a partir do recorte proposto, encontrar os traços que

⁷⁶ NAZÁRIO, 1983: 13.

⁷⁷ ALMEIDA, 2007: 34.

caracterizam o expressionismo como literatura da cidade grande e, além disso, tentar chegar à margem desse recorte, onde os elementos que a distinguem se misturam com as outras fisionomias dessa literatura plural; onde as particulares transbordam suas fronteiras e se encontram indeterminadas; onde elas se fundem no mosaico da poesia expressionista. Dessa forma, ao focalizarmos um aspecto, seremos capazes de transbordar suas margens para encontrarmos aspectos estruturais (essenciais) da literatura expressionista. Esses aspectos essenciais seriam características que fazem parte de cada uma das “literaturas expressionistas”, isto é, as afinidades que as transformam em unidade – mesmo que fragmentada.

A partir dessas considerações é que se pretenderá, com foco na literatura de cidade grande, ver o expressionismo como um movimento, com suas próprias tonalidades, sua singularidade. Ao contrário do que afirma João Barrento no prefácio da coletânea de poesia expressionista por ele traduzida, pretendemos compreender o conceito *expressionismo* menos como uma tentativa de “forçar um denominador comum a uma época”⁷⁸ plural e contraditória e mais como a tentativa de enxergar por trás dessa superfície de contradições aquilo que a designa e fundamenta. Para tanto, procuraremos compreender, por um lado, seu aspecto ideológico, isto é, seu anseio de voltar-se contra uma concepção positivista de realidade e contra a experiência aniquiladora da modernidade urbana e industrial, e por outro, seu aspecto estético, que é a tradução desses anseios em soluções estéticas e programáticas.

⁷⁸ BARRENTO, 1976: 17.

1.2.3 – Vanguarda brasileira

*O Brasil era um país desesperado para ser moderno,
então não havia, porque não podia haver, mais selvagens aqui.*
Eduardo Viveiros de Castro

Pode-se afirmar, com base nos estudos sobre o modernismo, que o movimento no Brasil teve um caráter predominantemente destruidor, pelo menos em princípio. Isso ocorreu porque, para superar as barreiras do passadismo e do academismo era necessário um espírito revolucionário que rompesse com os padrões herdados e, a partir dessa ruptura, criasse uma literatura atual e nacional, isto é, moderna. Uma vez que o objetivo era construir uma nova literatura, é preciso ressaltar que o caráter destruidor da vanguarda brasileira pertence apenas à sua fase inicial, provocativa, que foi seguida de uma fase mais estável e produtiva, dentro dos novos padrões estéticos.

Não se pode esquecer que o modernismo – mesmo se considerarmos o movimento de forma restrita, isto é, restringi-lo temporalmente à década de 1920, como o faz o teórico Álvaro Lins⁷⁹ – não foi de forma alguma homogêneo e seu impacto também foi diferenciado, como nos mostra por exemplo o estudo de Maria Eugênia Boaventura sobre a revista modernista *Movimento Brasileiro*,⁸⁰ dirigida por Graça Aranha e seu grupo. A autora ressaltava como característica do modernismo a formação de grupos, o que o diferenciava de outros movimentos artísticos ocorridos no Brasil, que não tinham a mesma exigência, ou às vezes até valorizavam o indivíduo em detrimento do grupo.

Esse fenômeno de formação de grupos diversos dentro do movimento trouxe como consequência várias vertentes, fato que demonstra que, se havia, em âmbito nacional, um projeto em comum, havia também visões diversas do que esse projeto significava e de como implementá-lo. No trabalho ora citado de Boaventura são muito claras as divergências entre o grupo paulista e o carioca. Enquanto o primeiro, encabeçado por Mário e Oswald de Andrade, foi um grupo que implementou a inovação técnica e linguística em suas obras e tinha uma

⁷⁹ LINS, 1967.

⁸⁰ BOAVENTURA, 1978.

posição intelectual vanguardista, o segundo tinha um caráter ufanista e politicamente reacionário, e era esteticamente apegado aos valores passadistas combatidos no seu próprio discurso.

Na conferência denominada “O Movimento Modernista”,⁸¹ Mário de Andrade enumera três princípios fundamentais, cuja fusão pelo modernismo caracterizou uma mudança drástica da realidade (literária e – por que não? – social) brasileira: a conquista da liberdade de pesquisa estética, a atualização da Inteligência artística nacional e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Segundo sua análise, a fusão desses três fatores foi responsável pela conquista da independência do Brasil em termos artísticos e intelectuais, da liberdade criadora e da originalidade das produções artísticas, isto é, da conquista de uma literatura nacional e atual. Álvaro Lins ressalta que somente uma literatura feita com liberdade de pesquisa e que busca material na cultura local pode ser atual, pois é nacional e contemporânea e, portanto, apta a atingir o *status* de universal. O autor afirma que “não podemos aspirar a uma posição internacional enquanto não tivermos levantado uma forte, nítida e bem caracterizada fisionomia nacional”.⁸²

É importante lembrar que a conquista dessas normas – isto é, o que Mário de Andrade denomina “três princípios fundamentais” – não é considerada inédita pelo próprio autor. Ele tem plena noção de que todas elas podem ser encontradas em outros movimentos artísticos brasileiros. A grande diferença instaurada pelo modernismo “foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva”.⁸³ Esse “todo orgânico”, porém, não pode ser considerado harmônico de forma alguma. O próprio crítico admite que essas conquistas tiveram pesos diferentes.

Com relação ao campo da literatura, pode-se dizer que o modernismo trouxe duas principais contribuições: uma nova consciência do ato da criação, que passaria a ser um ato independente de pesquisa estética e de libertação dos padrões e técnicas preestabelecidos; e a consciência de que a obra de arte é um fazer mais coletivo e funcional do que individual e psicológico, e o que mais importa nela é esse caráter coletivo. Isso significa que, pela primeira vez na história da literatura brasileira, houve uma preocupação e uma efetiva fundação de um espírito coletivo criativo (a que Mário de Andrade chama de estabilização da consciência criadora nacional), uma noção de literatura nacional, que era produzida a partir da pesquisa

⁸¹ [1974-b].

⁸² LINS, 1967: 118.

⁸³ ANDRADE, 1974-b: 242.

estética e não por imitação de um determinado padrão estético em voga.

Para Mário de Andrade, essa foi a grande conquista do modernismo. Apesar de considerar insuficientes as tentativas de revisão da língua portuguesa, para adequá-la à nossa realidade e para que “nos expressássemos com identidade”⁸⁴ (opinião que diverge de Álvaro Lins, que considera a nossa língua bastante diversa da “portuguesa” e considera exageradas e mesmo equivocadas as tentativas de Mário de Andrade e de outros modernistas de adaptá-la, trazendo a linguagem oral para a literatura), o escritor considera que a expressão nacional na literatura – assim como em outras artes – era um avanço irrefutável. O autor analisa as produções das décadas de 1920 e 1940, e reitera que estava sendo produzida literatura moderna no Brasil.

No livro *1930: a crítica e o modernismo*,⁸⁵ João Luiz Lafetá considera que o movimento modernista foi em todos os momentos formado pela interação de duas esferas: a ideológica e a estética. Para ele, a necessidade de engajamento com os problemas de seu tempo caracteriza o âmbito *ideológico* do movimento. Já a ruptura da linguagem acadêmica e a incorporação do popular e do primitivo caracterizam seu âmbito *estético*. Esses dois aspectos nunca se separam na literatura, mas vivem em constante tensão.

Para o autor, o modernismo teve duas fases caracterizadas pela predominância de cada um desses aspectos, em detrimento do outro. No entanto, em nenhum momento esses dois aspectos deixaram de existir e, portanto, não se pode afirmar que o modernismo – nem mesmo na fase heroica – tenha sido um movimento de arte autônoma, alheia às questões de seu tempo. De fato, nesta primeira fase, teria havido uma predominância do caráter estético da literatura: “A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento”.⁸⁶

Essa avaliação está de acordo com a avaliação de Mário de Andrade, se tomarmos suas considerações a respeito da grande vitória do movimento, que teria sido nas suas conquistas estéticas. Quando Mário fala do movimento na conferência abordada neste estudo, ele se refere à geração de 1920, aos artistas da Semana de Arte Moderna, sempre em contraste com a geração posterior, dos artistas da década de 1940. Lafetá chama a atenção para o fato de que a ruptura da linguagem e o seu desnudamento no interior da obra literária eram ações primordiais na fase heroica do modernismo. Somente por meio dessas conquistas no campo

⁸⁴ ANDRADE, 1974-b: 244.

⁸⁵ [2000].

⁸⁶ LAFETÁ, 2000: 21.

estético, o modernismo seria capaz de atingir seu objetivo: inovar a literatura nacional. Nesse momento, apesar de as obras terem atitude crítica perante os conflitos da realidade, seu tom era mais ameno.

Já numa segunda fase, que compreende para Lafetá a década de 1930, as conquistas estéticas já estavam consolidadas e amadurecidas, “superando os modismos e os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético”.⁸⁷ Isto é, toda a procura por uma forma alternativa de expressão começava a encontrar soluções, permitindo a consolidação de um estilo moderno – ou de vários. Diante dessa nova realidade, o caráter ideológico passou a assumir uma posição de destaque nas obras modernistas. O engajamento nos problemas do seu tempo não era apenas tema na poesia moderna. Deveria ser muito mais que isso: a irreverência e a inconformidade perante os problemas era uma característica interna da literatura moderna, uma exigência que se impunha aos artistas: “(...) inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional [o movimento] não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção anterior à sua atividade”.⁸⁸

Um dos caminhos trilhados pelo movimento modernista foi o desnudamento dos procedimentos da linguagem na obra e, conseqüentemente, a consciência da própria linguagem. Esse é o procedimento a que se denomina autorreferencialidade. Dessa forma, a literatura expandiu suas fronteiras e passou a cumprir o papel anteriormente destinado à crítica. Estamos falando da mesma crise da representabilidade ocorrida na arte romântica e ao seu conseqüente questionamento sobre os limites entre a arte e outros campos de expressão e conhecimento e, ainda, sobre a própria função da arte. É nesse sentido que os artistas sentiram a necessidade de não apenas abalar as estruturas do campo estético, mas também do campo político-social.

Lafetá segue a trajetória do artista, do teórico e do crítico Mário de Andrade, acompanhando o desenvolvimento de seu pensamento e de sua prática artística, desde sua fase heroica, em que o escritor-teórico precisa defender uma nova forma de arte por meio de novos parâmetros estéticos, no “Prefácio interessantíssimo”, até a década de 1930, em que o escritor publica “O carro da miséria” e o crítico escreve os ensaios que serão posteriormente editados nos livros *O empalhador de passarinho* e *Aspectos da literatura brasileira*. Mário de Andrade

⁸⁷ LAFETÁ, 2000: 31.

⁸⁸ LAFETÁ, 2000: 21.

demonstra desde o início um esforço crítico e teórico grande, mostrando um conhecimento profundo das tendências das vanguardas europeias. Inclusive é nesse momento que o poeta tenta com maior veemência livrar-se do tom lírico em sua obra, e ele implementa uma técnica ousada, com inspiração nas vanguardas europeias: o “polifonismo”.

Se fizermos uma comparação entre o estudo de Lafetá e a conferência de Mário de Andrade, torna-se visível que a avaliação deste crítico está de acordo com a do estudo posterior. Por ter uma visão temporalmente mais distanciada, Lafetá percebe o movimento em várias fases, percepção que diverge das de Mário de Andrade e Álvaro Lins, que na década de 1940 já consideram o modernismo como terminado e avaliam a literatura da época como uma consequência do movimento. Não é interesse para o presente estudo entrar a fundo nessas classificações. Mas é válido ressaltar que as avaliações convergem ao constatar um predomínio do âmbito estético nas obras literárias produzidas na década de 1920; na segunda fase, que Mário de Andrade já não considera como parte do movimento, mas como consequência dele, é que foi possível um avanço maior no âmbito político-social, uma vez que a vanguarda já havia conquistado a liberdade de criação estética. Graças à estabilização dessa conquista, os artistas foram capazes de se debruçar sobre esse outro aspecto da arte.

É importante ressaltar que o crítico Mário de Andrade teve consciência dessa transformação, o que se demonstra com a leitura de seus ensaios críticos sobre as produções literárias da época. Seu embate com o constante conflito *estético-ideológico* é tão intenso e sem trégua que às vezes seu trabalho crítico parece se contradizer, pois ora defende a literatura como estética pura, ora como engajamento social. No entanto, para Lafetá, essa aparente contradição é um exercício de consciência, uma tentativa de não se deixar levar pelas influências do momento. Para nós, essa contradição é intrínseca à obra de Mário e ao movimento. O modernismo era ambíguo em suas posições ideológicas, o que se verifica pelo anseio de ser arte autônoma e arte engajada, universal e regional, centralizador e marginal, burguês e antiburguês.

Como é de conhecimento geral, Mário de Andrade é um dos maiores representantes do modernismo brasileiro. Sem dúvida, atuou na “ala” mais radical do movimento. Sua radicalidade está no fato de ter conseguido atingir as mudanças mais representativas, tanto no âmbito estético, por meio do experimentalismo literário, quanto no âmbito político-social, pois não abriu mão da visão crítica, apartidária e autônoma sobre as questões do seu tempo.

O fato de o autor ter conseguido atingir avanços estéticos e críticos pode se explicar em parte pela forma como ele viu a ruptura: sua condição de vanguardista num contexto

histórico periférico, aliado a seu senso apurado do espírito do seu tempo e do seu lugar na história o ajudou a ter uma atitude não de rebeldia contra o que oprimia sua arte e seu pensamento, mas de real autonomia, aceitando e incorporando o que a tradição e o centro tinham de produtivo e negando e transfigurando aquilo que não interessava. Pode-se perceber que o autor não tinha a pretensão de superar um estágio anterior de desenvolvimento e de decretar a superioridade do presente sobre o passado. A consequência de seu posicionamento autônomo diante das influências foi que o autor não se deixou levar pelo ufanismo, nem pela repulsa cega dos padrões questionados, o que mostra uma atitude madura, apesar de revolucionária.

Enquanto alguns vanguardistas insistiam numa atitude de pura revolta contra Portugal, por exemplo, Mário de Andrade em momento algum – a não ser logo no início, talvez – pensou em construir uma literatura brasileira sem qualquer tipo de influência ou diálogo com o passado ou com a literatura universal. Eneida Maria de Souza lembra a atitude do autor diante da cultura da metrópole, aquela que será muito bem elaborada pela antropofagia:

(...) o “esquecimento” da cultura imposta pela metrópole seria *o antídoto eficaz a ser utilizado na luta a favor da independência cultural*, pela desobediência do colonizado frente à marca registrada das ideias e modelos do colonizador. *Esse esquecimento não implicaria, evidentemente, a destruição de uma memória acumulada, mas a prática de transgressão e releitura dos modelos.*⁸⁹

Essa atitude antropofágica é predominante no modernismo. Pelo menos, na vanguarda paulista. Mas, como é que se deu a concretização artística desse anseio por “independência cultural”?

Pode-se afirmar que a vanguarda brasileira não alcançou de forma satisfatória a superação estética esperada. As razões para esse fato podem ser muitas. Se considerarmos o movimento brasileiro apenas como um reflexo do que houve na Europa – e contrariarmos dessa forma o próprio movimento, que buscava justamente deixar de ser apenas uma cópia mal feita do centro – o motivo de sua irrealização pode ser encontrado na condição periférica do país em que ocorreu, que recebeu de forma superficial e anacrônica as discussões e os conflitos ocorridos na Europa.

No entanto, como esclarecido no início do presente estudo, a proposta é de tentar uma abordagem diferente, que vá além da questão da influência, que seria uma questão infrutífera

⁸⁹ SOUZA, 1988: 26. Grifo nosso.

para nós, uma vez que subentende uma relação de desigualdade e defasagem entre o centro e a periferia, e de oposição, em que aquele tende a ser visto como dominador e este, como dominado. Não pretendemos minimizar a importância desses estudos, pois é essencial reconhecer o caráter dialético da relação entre o dominador e o dominado, mas acreditamos que a perspectiva da influência de movimentos artísticos, nessa conjuntura, exaure-se ao cumprir essa função. Além disso, a abundância de estudos com essa abordagem oferecem contribuições substanciais a respeito dos “intrincados caminhos da dependência cultural”.⁹⁰ É preciso ir além, pois apesar da consciência da influência sofrida pelo modernismo brasileiro, houve a busca genuína da autonomia. Sabemos, assim como eles, que a realidade da influência é inegável, mas não é a única. É por isso que nosso esforço se volta para a busca de afinidades eletivas e acreditamos que o recorte teórico proposto, isto é, a literatura da cidade grande, pode nos levar ao que procuramos.

É preciso ter o esforço de voltar ao passado para rastrear os traços da busca de autonomia, reconhecer que os modernistas não eram simples receptores, confiar na legitimidade do desejo que tiveram de se reinventar e dar-lhes o crédito naquilo que conseguiram de fato êxito. A escolha de uma leitura comparativista entre os dois movimentos com base em suas afinidades eletivas é uma aposta na capacidade do modernismo brasileiro de realmente romper com a tradição herdada da Europa, de não ser mais um movimento que refletiu de forma superficial e grosseira os acontecimentos centrais da história do Ocidente, mas um movimento que se apropriou dos acontecimentos, revestiu-os de raízes brasileiras e promoveu, dessa forma, sua própria história.

Voltemos pois à questão anteriormente levantada: a irrealização estética do modernismo brasileiro. Não se pode afirmar que a vanguarda brasileira na literatura atingiu a radicalidade formal e o grau de abstração de vanguardas europeias como o dadaísmo, o surrealismo, ou o futurismo. Pelo contrário, a utopia, o ideal da busca de uma identidade nacional marcaram o movimento no Brasil e deram o tom romântico da nossa busca, assim como não se pode dizer que o nosso experimentalismo linguístico, considerado – para bem ou para mal – uma das maiores conquistas do modernismo, tenha levado a nossa literatura à ruptura com a representação, como no dadaísmo. Nosso movimento foi cheio de contradições desde sua fundação. Não apenas no que diz respeito à heterogeneidade das várias

⁹⁰ SANTIAGO, 1982: 26.

vanguardas,⁹¹ mas também dentro da vanguarda paulista: sua relação com a classe burguesa é um exemplo dessas contradições. Crítica e convivência foram praticadas ao mesmo tempo pelos vanguardistas em relação à burguesia, uma vez que esta era o alvo principal dos ataques dos artistas, mas, ao mesmo tempo, foi uma espécie de mecenas do movimento em sua fase heroica em São Paulo.

Esteticamente também não conseguiu solucionar, de forma satisfatória, as questões surgidas com a necessidade de romper com os padrões tradicionais que sufocavam a expressão literária dessa geração. Pelo menos em sua fase heroica. Se tomarmos como exemplo *Pauliceia Desvairada*, o livro que será aqui analisado, e que foi escolhido por ser inaugural da poesia modernista, Mário de Andrade prega o experimentalismo linguístico que ele timidamente pratica em seus versos livres, com a tentativa de aproximação do discurso escrito do oral, por meio do emprego de reticências, exclamações e interjeições, que nem chegam perto da radicalidade de expressão de poemas expressionistas, por exemplo, pois o poeta mantém-se semântica e sintaticamente obediente à norma. Apenas em raros momentos ele consegue implementar o recurso estético da “polifonia poética” e extrair daí versos mais ousados como os da primeira estrofe de “Paisagem n. 1”: “Minha Londres das neblinas finas!” Nesta estrofe, a ambivalência dos versos e a sensação de simultaneidade alcançada pela harmonia poética levam São Paulo a se transfigurar numa cidade abstrata, uma grande cidade como qualquer outra. Poderia ser Londres, Paris, Madri, o *topos* moderno em que as questões modernas avultam-se. É um dos poemas em que há, além da linguagem oral que predomina em todo o livro, recursos utilizados de forma mais elaborada, e o caráter fragmentário de Arlequim, representado pela imagem do vento “como uma navalha nas mãos dum espanhol”, que busca a inserção da poesia no âmbito da liberdade estética e a consequente multiplicidade de expressões criativas sem um padrão determinante.

Gumbrecht faz uma distinção entre as vanguardas europeias e as latinas. Para o autor, o que as distingue é a questão da representabilidade. Se, por um lado, as vanguardas europeias romperam radicalmente com a função representativa da arte, atingindo um grau de abstração sem precedentes, as vanguardas latino-americanas, apesar de terem o caráter experimentalista e a radicalidade linguística nos mesmos padrões europeus, recusaram-se a romper definitivamente com a representação. Isso, para o autor, longe de representar o fracasso,

⁹¹ Boaventura traça os aspectos heterogêneos das vanguardas carioca, paulista e pernambucana. Ver BOAVENTURA, 1978.

representa o êxito destas últimas com relação àquelas, pois garante o humor objetivo considerado por Hegel a única forma possível de se evitar a morte da arte.

Dessa forma, Gumbrecht considera que as vanguardas latino-americanas conseguiram o feito de radicalizar a experiência estética e atingir o mesmo grau de autorreflexão das vanguardas europeias e, ao mesmo tempo, conservar seu caráter de representação da realidade. No entanto, como foi observado anteriormente, nem o modernismo brasileiro conseguiu ir às últimas consequências com o experimentalismo estético, nem o expressionismo alemão atingiu o nível de abstração do dadaísmo. Para Álvaro Lins, importa menos o que o modernismo realizou, uma vez que não considera especificamente exitosas suas obras. Importa mais o caminho que abriu para as gerações futuras. A ruptura por eles engendrada, isto é, o seu aspecto de destruição, o que equivale a dizer, de liberdade, de experimentalismo, foi como a preparação de um terreno fértil para “novas tendências, novas ideias, novos autores, novas obras”, que terão como “herança, sobretudo, a consciência de uma completa liberdade no terreno de pesquisas e de experimentalismo literárias”.⁹²

Não compartilhamos do julgamento de que a conquista modernista teve de esperar pelas gerações seguintes, conforme a análise de Álvaro Lins. Consideramos que seu caráter destrutivo não apenas preparou o terreno para as gerações vindouras, mas também foi responsável pela implosão do *continuum* da história na literatura e, simultaneamente, pela realização imediata, pela construção de não apenas um estilo novo, mas de vários. Essa visão se fundamenta numa perspectiva do fim da arte, não no sentido de sua autossuperação, conforme preconiza Hegel, mas no sentido do fim da história da arte, enquanto historicismo, enquanto encadeamento de acontecimentos no tempo. Isto é, não pretendemos conceber os movimentos objetos de nosso estudo como partes inevitáveis e automáticas dentro de um sistema literário que se autodesenvolve. Não pretendemos negar a ideia de que eles são fruto de uma contextualização histórica e literária, mas não queremos restringi-los a essa contingência.

De fato, esses movimentos não surgiram por acaso: são fruto de um momento em que a sucessão perde importância em vista da simultaneidade. É o momento em que a tradição da ruptura começa a ruir. Eles representam, antes de mais nada, a reivindicação e a consumação de um modelo alternativo a essa tradição, mesmo que incorporem ainda vários resquícios dela. Apesar de seu caráter ambíguo, de denúncia e incorporação de valores da modernidade

⁹² LINS, 1967: 79.

epistemológica, em sua principal reivindicação eles alcançaram a realização plena: a simultaneidade de tendências estéticas, no lugar de um padrão ditado pelo *Zeitgeist*, o “pluralismo estético”.⁹³ Essa conquista não precisou esperar pelas gerações seguintes, conforme a análise de Álvaro Lins. Prova disso é o fato de que os próprios movimentos modernista e expressionista tiveram um caráter heterogêneo, no que tange às aspirações e produções artísticas, nos âmbitos estético e ideológico.

⁹³ DANTO, 2006.

2

Alta Modernidade: as consequências da urbanização e da burocratização da vida sobre o sujeito e a arte

*É o Tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção,
Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
Tu conheces, leitor, o monstro delicado
– Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!
Charles Baudelaire*

2.1 – Alta Modernidade: apogeu e decadência de uma era

Gumbrecht denomina de Alta Modernidade o momento histórico que culminou na arte das vanguardas europeias, representando uma das cascatas de modernidade que o autor busca identificar e compreender: um dos principais acontecimentos dessa época foi o surgimento da metrópole moderna. Pode-se dizer, por um lado, que o contexto da plena realização da modernidade foi o da metrópole moderna. O anonimato das massas, a necessidade da exatidão do relógio e das relações pautadas no dinheiro são fenômenos que causaram, nos indivíduos, mudanças radicais na forma de percepção da realidade e de si mesmos. Por outro lado, essa experiência pode ser vista como o limiar da modernidade. Há diversos autores que consideram as contradições do século XX como o fruto desse momento em que a modernidade parece se condensar ao máximo e, ao mesmo tempo, começa a se diluir.

Em seus estudos sobre a metrópole moderna, Georg Simmel considera o individualismo moderno como fruto do conflito entre a interioridade do sujeito e as forças exteriores da sociedade. Simmel percebe nessa forma de individualismo típica do século XX uma espécie de síntese das experiências vividas nos dois séculos que o antecederam: o século das Luzes, no qual houve a reivindicação da liberdade do indivíduo, a qual garantiria a igualdade entre os sujeitos, uma vez libertos das opressões políticas e religiosas que deformavam o seu caráter nobre e sua natureza essencialmente boa. O século seguinte, o século romântico, não mais se contentou com a igualdade, não mais acreditou numa forma natural de igualdade, mas buscou uma via inversa de individualismo: liberto das opressões históricas, o sujeito buscou a conquista da liberdade individual, ou melhor dito, da diferenciação entre os homens por meio de suas peculiaridades. Essa é a origem da noção romântica de gênio.

Segundo Simmel, os conflitos vividos pelo sujeito no turbilhão da vida moderna podem ser interpretados como uma oportunidade histórica de convivência e de tensão dessas duas formas de individualismo conquistadas anteriormente e que têm contradições entre si: “Esta coexistência dos contrários inconciliáveis, representados politicamente pelo liberalismo individualista e o socialismo igualitário é, para Simmel, um dos traços principais da modernidade”.⁹⁴ Dessa forma, o século XX ofereceria as condições para o desenvolvimento

⁹⁴ OTTE, 2010. No original: “Cette coexistence des contraires inconciliables, représentés politiquement par le libéralisme individualiste et le socialisme égalitaire est, pour Simmel, un des traits principaux de la modernité”.

de ambas formas de individualismo,⁹⁵ pois garante aos indivíduos um grau de liberdade jamais alcançado em outras formas de comunidade humanas, ao mesmo tempo em que constrange seu caráter peculiar com mecanismos e instituições de objetivação da vida, de modo que todos se tornam iguais. Segundo Leopold Waizbort, “o sujeito [moderno] só se deixa caracterizar por essa resistência frente a um exterior hostil (...). A questão que se coloca nas cidades grandes (...) é a da relação do individual com o supra-individual”.⁹⁶ Esse conflito, somado à concorrência profissional que o obriga a se especializar gera, para Simmel, o desafio e a oportunidade para que os indivíduos desenvolvam a sua personalidade de forma autônoma, como nunca antes.

À primeira vista, essa análise pode ser entendida como uma tentativa de sintetizar a experiência do século XX como um resultado e uma transformação de experiências anteriores, ocasionando a superação de ambas, como ocorre no pensamento dialético idealista. No entanto, Simmel não prognostica uma síntese. Ao contrário, o sociólogo percebe a convivência entre as duas configurações anteriores, já conflituosas desde seu surgimento, e uma oportunidade de se desenvolverem mutuamente, o que exclui a ideia de superação e, portanto, de síntese. O pensamento de Georg Simmel é particularmente interessante no presente estudo, não apenas pelo conceito da *Ichdissoziation*⁹⁷ que o sociólogo cria a partir dessas considerações, mas também devido à sua forma peculiar de síntese. Por se distinguir da síntese hegeliana, ela coaduna com a nossa teoria de que os movimentos de vanguarda ora estudados foram expressões criativas que traziam a tensa convivência de formas divergentes ao invés da noção de superação do passado.

Nesse contexto, é relevante trazer à tona a ideia de síntese surgida no século XX, que não abandona a dialética hegeliana, mas a transgride, a altera, de forma perturbadora. Cito aqui a perspectiva que Walter Benjamin apresenta de uma dialética sem síntese plena que, por um lado, tem suas raízes na dialética hegeliana, mas em contraposição a esta, não apresenta uma síntese como solução dos conflitos surgidos anteriormente, que Hegel formula por meio da oposição entre uma tese e uma antítese. Ao contrário, a ideia é de um tempo que admite a convivência entre os conflitos, entre as oposições. É importante ressaltar a noção de que

Tradução nossa.

⁹⁵ SIMMEL, 1997: 56.

⁹⁶ WAIZBORT, 2000: 316.

⁹⁷ Para Simmel, a burocratização e a impessoalidade da vida nas metrópoles modernas causaram um “retrocesso da cultura dos indivíduos com relação à espiritualidade, delicadeza e idealismo”. (SIMMEL, 2005: 588) Em outras palavras, a vida moderna gerou a atrofia da personalidade ou, ainda, sua dissociação. Ver também “Zerfall des Ich”. In: VIETTA, 1999: 69-72.

aquilo que denominamos modernidade vem se prolongando e se transformando com o passar dos séculos, configurando-se como uma história da modernidade, como proposto anteriormente, e que atingiu, no século XX, um momento em que várias peculiaridades parecem conviver, com suas contradições, suas tensões, fazendo desse século um período conturbado, complexo, em que as contradições nascidas anteriormente, de forma mais ou menos amena, se exacerbaram e chegaram ao seu limite, ou à margem, ao invés de se solucionarem. Sob essa perspectiva, o século XX poderia ser figurado como um mosaico. Benjamin vê essa figura como uma imagem dialética sem solução, pois é uma totalidade, porém composta de fragmentos, portanto, uma totalidade fragmentária.⁹⁸

Conforme explicitado na seção anterior, a sociedade ocidental passou por alterações da percepção do sujeito sobre si mesmo e sobre a realidade que o rodeia. Num primeiro momento, no Renascimento, houve a grande transformação: o momento em que o sujeito entra na História, ganha o poder de produzir conhecimento e se vê exterior ao mundo. No século das Luzes, esse poder atinge o seu auge, e surge o “sujeito absoluto”.⁹⁹ Já no século XX, presenciamos duas forças que parecem entrar em atrito e tentar se anular: por um lado, o individualismo exacerbado gerado pela sensação de liberdade do sujeito independente, por outro, o sentimento de autoaniquilação e de impotência, resultantes da vivência de completa alienação do mundo.

A instância do tempo também serve de parâmetro para nos auxiliar nas alterações de percepção do sujeito moderno. Se, num momento anterior, vivíamos num tempo em que “o tempo não contava”,¹⁰⁰ isto é, não havia uma conscientização temporal (pode-se dizer, nesse sentido, que a sociedade vivia numa época atemporal, ou da eternidade), já no século das Luzes passamos a ter consciência do tempo como um agente de mudança. Passamos a viver num tempo progressivo, diacrônico. No entanto, no século XIX, essa noção de tempo – conforme denunciam Nietzsche e Baudelaire – já era caduca. Havia, de forma concomitante com o progresso, uma noção de decadência e de morte, por um lado, e, por outro, a percepção

⁹⁸ BENJAMIN, 1984. Seria interessante, caso fosse o objetivo deste estudo se aprofundar na questão filosófica da modernidade do século XX, recorrer também às noções de margem e de indecidíveis de Derrida. Sob essa ótica, o século XX pode ser comparado a um indecidível, uma época que não se deixa definir por nenhum traço específico, exclusivo e excludente, mas comporta traços existentes – inclusive os contraditórios – em todas as outras. Ver DERRIDA, “Estrutura, Signo e Jogo no discurso das ciências humanas”. In: 1976: 260-284; e SANTIAGO, 1976.

⁹⁹ FERRY, 1994: 164.

¹⁰⁰ VALÉRY *apud* BENJAMIN, 1994-c: 206.

de que o sempre novo evocado pelo progresso seria de fato o sempre igual, aludindo na verdade ao tempo do inferno.¹⁰¹

2.2 – Vida urbana, poesia urbana: a morte do sujeito na filosofia e na arte

... apesar disso, cuspir três vezes nas mãos como um velho soldado, e continuar, seguir a nossa estrada, como nuvens puxadas a vento, em direção ao desconhecido.

Georg Heym

Walter Benjamin observa criticamente a noção de *temporalização* descrita no primeiro capítulo. Na visão do pensador, o conceito de modernidade encerra um paradoxo insolúvel que se reflete, em primeiro lugar, na consciência de temporalidade dessa época: se, por um lado, a era moderna institucionaliza a novidade e o progresso como os ideais de organização da vida, ela também aproxima as pessoas como nunca da morte, da destruição e da decadência, pois, para abrir espaço para a eterna novidade, é necessário destruir constantemente o que se tornou velho. Como consequência disso, o sujeito moderno tem profunda noção do caráter efêmero e precário da vida e, ao mesmo tempo, o desejo do pleno e do eterno.¹⁰² Benjamin atribui essa forma de consciência da temporalidade ao modo de produção capitalista, à forma de trabalho industrial e à transformação dos objetos – e mesmo das pessoas – em mercadorias, “novidades sempre prestes a se transformarem em sucata”.¹⁰³

Esse caráter ambíguo da modernidade afeta o sujeito de forma irremediável. O diagnóstico de Benjamin a respeito da aniquilação do sujeito é que “as resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas”.¹⁰⁴ Como verificamos anteriormente, o sujeito moderno se define como um ser autônomo, capaz de produzir conhecimento e, ao mesmo tempo, consciente dessa capacidade. No entanto, as forças produtivas da sociedade burguesa subtraíram essa capacidade dos

¹⁰¹ ROUANET, 1992: 111.

¹⁰² GAGNEBIN, 1994.

¹⁰³ WITTE, 1992.

¹⁰⁴ BENJAMIN, 2000: 74.

indivíduos, que deixaram de produzir autonomamente e passaram a fazer parte de um processo mecânico de produção.¹⁰⁵

Mas esses fatores agravaram também a crise na produção de conhecimento, iniciada no Romantismo. O indivíduo perdia a ilusão, adquirida no Renascimento e fortalecida ao máximo com o Iluminismo e o Idealismo alemão, de que era um ser puramente espiritual e neutro, capaz de observar o mundo e produzir conhecimento irrefutável a partir de sua posição excêntrica. Essa ilusão, a ilusão do sujeito absoluto, que começara a ruir no advento da autorreflexão romântica, transformara-se amargamente numa sensação de fragmentação, autoaniquilação, enfim, de mal-estar: o sujeito que acreditava ter sujeitado a natureza, foi na verdade sujeitado a ela. É importante levar em conta o duplo caráter do que se chamou de natureza: o mundo exterior, com seus recursos e desafios naturais, que deixaram de representar algo misterioso e intransponível; e a natureza interior do sujeito, que também passou a ser domesticada.

A inicial sensação de segurança e proteção contra os males da natureza externa, sensação originada pela crescente organização das sociedades humanas, acabou por render o próprio homem como objeto coisificado – ou reificado –, apenas uma peça presa à grande engrenagem. Por outro lado, a sensação de domínio sobre sua própria natureza, que fez com que o homem esclarecido se autodenominasse orgulhosamente de ser civilizado e se distinguisse de sociedades julgadas como bárbaras, menos evoluídas espiritualmente, transformou-se numa armadilha contra seu próprio lado obscuro, selvagem, fato que ficou claro com a descoberta de que não temos controle algum sobre o nosso inconsciente, ao contrário, somos controlados por ele.

Ocorre, portanto, a destruição do sujeito, que tem de ser vista metaforicamente como impossibilidade da produtividade na modernidade. Em meio à realidade industrial e altamente burocratizada que o aniquila enquanto sujeito, o simples fato de viver dia após dia já torna o homem moderno um herói. Para Benjamin, “o herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica”.¹⁰⁶ No entanto, a modernidade não reserva um lugar para o herói: ele não será aplaudido como o gladiador da antiguidade, antes está predestinado ao fracasso. A sua figura mais fidedigna é a dos excluídos do sistema.

¹⁰⁵ Nas palavras de Bernd Witte, “esta condição fundamental da autoconsciência humana na Idade Moderna é revogada pelas características da modernidade.” In: 1992.

¹⁰⁶ BENJAMIN, 2000: 73.

Georg Simmel, que se dedicou a pensar a vida na metrópole moderna, também diagnostica a extinção do sujeito. Ou melhor, a extinção do sujeito absoluto e o surgimento do sujeito fragmentado. Para ele, os fenômenos típicos da cidade grande têm o poder nivelador de extrair qualquer traço único e específico das coisas e das pessoas, isto é, seu valor individual, de forma que o sujeito se extingue enquanto indivíduo, processo ao qual Simmel denominou *ichdissoziation*, resultado do anonimato das massas e da “cultura monstruosa que se encarnou (...) em coisas e conhecimentos, em instituições e bem-estar”.¹⁰⁷ Diante dessa realidade, o tema fundamental que permeia a questão sobre a vida na metrópole é a tentativa do indivíduo de resistir ao anonimato, isto é, de preservar sua autonomia e seu caráter único ameaçados.

Para caracterizar as condições da vida moderna, o autor faz uma análise dos aspectos dessa nova realidade. Para ele, a forma de vida moderna tem como característica fundamental um espírito impessoal, que traz consequências importantes para o indivíduo. Esse espírito impessoal advém de condições específicas da modernidade, dentre as quais importa destacar duas: a intensificação da consciência do indivíduo, gerada pelo excesso de estímulos a que ele está exposto a todo momento; e a intensificação das relações regidas pelo princípio monetário, típica de um lugar onde convivem muitas pessoas com interesses distintos. Tanto a intensificação da consciência – que ele chama de “domínio do entendimento” – como a economia monetária levam à indiferença com relação às peculiaridades das coisas e das pessoas, revelando a íntima relação entre essas duas manifestações típicas da cidade grande e sua influência sobre o indivíduo.¹⁰⁸

O excesso de estímulos nervosos, que causa a intensificação da intelectualidade do habitante na cidade grande, acaba desencadeando no indivíduo uma forma peculiar de reagir perante os acontecimentos e as pessoas. Inicialmente, gera uma incapacidade de reagir a novos estímulos, à qual o autor denomina “caráter blasé”. Sua outra face, que se revela na relação com as outras pessoas, seria a atitude de reserva dos habitantes da cidade grande uns com os outros. Ambas formas de reação são nada mais que um comportamento de “autoconservação”.¹⁰⁹ As consequências dessa adaptação do indivíduo às novas condições de vida são paradoxais. Se, por um lado, essa reserva frente às pessoas tem como resultado o

¹⁰⁷ SIMMEL, 2005: 588.

¹⁰⁸ SIMMEL, 2005: 579-580.

¹⁰⁹ SIMMEL, 2005: 582.

isolamento do indivíduo na multidão, por outro, ela garante a ele um grau de liberdade pessoal jamais experimentado.

Georg Simmel considera comportamento de “autoconservação” um traço peculiar do habitante da cidade grande, porém não exclusivo a essa configuração social. É uma forma de se relacionar com o mundo ocasionada pela conjuntura de excesso de informações contraditórias que chegam ao indivíduo de forma rápida:

O homem é um ser que faz distinções, isto é, sua consciência é estimulada mediante a distinção da impressão atual frente a que lhe precede. As impressões persistentes, a insignificância de suas diferenças, a regularidade habitual de seu transcurso e de suas oposições exigem por assim dizer menos consciência do que a rápida concentração de imagens em mudança, o intervalo ríspido no interior daquilo que se compreende com um olhar, o caráter inesperado das impressões que se impõem.¹¹⁰

A primeira descrição remete a uma forma de vida caracterizada principalmente pela “regularidade habitual”, é típica das comunidades menores, mais pacatas, enquanto a segunda, marcada pelo “caráter inesperado das impressões que se impõem”, é o traço primordial da vida nas grandes cidades. Provavelmente influenciado pelo pensamento de Simmel, e também a partir dos estudos de Bergson a respeito da “verdadeira experiência”, e das considerações de Freud e de Proust sobre memória e consciência, Walter Benjamin distingue duas formas de “experiência”. O autor chega a uma distinção entre experiência e vivência, que se tornou aparente com a passagem do modo de vida tradicional para “a experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala”.¹¹¹

A primeira seria o que Bergson chama de “experiência verdadeira”, pré-moderna, e se caracteriza pelo fato de se integrar à vida do indivíduo de forma inconsciente, isto é, é marcada pela profunda intimidade entre o sujeito e o mundo. Ela se instala nas camadas mais profundas da memória, de forma lenta, duradoura e é passível de ser compartilhada com outros. Georg Simmel chama as impressões que se gravam na memória do indivíduo de “impressões persistentes”, e esclarece que são marcadas por hábitos ininterruptos, exigindo, dessa forma, menos consciência para serem absorvidas. O resultado é que essas impressões são armazenadas nas profundezas da personalidade e é muito difícil para o indivíduo se ver livre delas.

¹¹⁰ SIMMEL, 2005: 578.

¹¹¹ BENJAMIN, 2000: 105.

Já a segunda forma de experiência, típica da vida na cidade grande, embora não exclusiva a ela, é a experiência do choque, caracterizada pelo excesso de energias externas ou o que Simmel chama de excesso de estímulos, que causa sobressalto ao indivíduo. A apreensão desses choques pela consciência, isto é, de forma superficial, seria um mecanismo de proteção contra os estímulos destrutivos, uma vez que não os permite chegar à memória, a que Proust chama de memória involuntária, evitando seus efeitos traumáticos e, conseqüentemente, gerando um distanciamento entre o sujeito e o mundo. Os efeitos traumáticos podem ser causados por impressões negativas ou mesmo pela quantidade excessiva de impressões contraditórias que atingem um indivíduo. A vida na cidade moderna exige a intensificação da consciência para aparar os choques, preponderando assim a “vivência do choque”.

A adaptação do indivíduo a essa forma de apreensão da realidade predominante na cidade grande traz conseqüências qualitativas à sua percepção do mundo. A principal delas é a distração, em detrimento da habilidade de concentração. Para Benjamin, as modificações da percepção dos indivíduos na modernidade explicam o motivo pelo qual as formas líricas tradicionais não encontravam mais receptividade junto aos leitores, aos quais Baudelaire se dirige no primeiro poema do livro *As Flores do Mal*.¹¹²

O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento no acervo de lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética.¹¹³

Dessa forma, o mesmo mecanismo acionado para proteger o indivíduo dos choques modernos, o aguçamento da consciência, é um empecilho para a experiência lírica, justamente por impedir que as impressões cheguem ao âmago do seu ser. Porém, essa conclusão a que chega Benjamin entra em contradição com o fato de que Baudelaire era um homem urbano e um poeta. Além disso, é intrigante o sucesso alcançado pela poesia de Baudelaire numa época que não reservava mais espaço para a poesia, isto é, havia também interesse por parte dos leitores urbanos. Benjamin encontra respostas para esse fenômeno na própria experiência do choque. Baudelaire era mais um indivíduo na multidão da cidade, sofreu as opressões que a modernidade de Paris lhe impunha, experimentou a vivência do choque.

¹¹² BAUDELAIRE, 1985: 98-101.

¹¹³ BENJAMIN, 2000: 110.

O que o tornou o poeta moderno por excelência foi o fato de ter incorporado a experiência do choque no âmago de seu ser e de sua poesia. Isto é, sua arte se modificou na essência assim como sua percepção como indivíduo. Mas, antes de mais nada, devemos nos perguntar como o sujeito exposto à vivência do choque e protegido, pela consciência, tanto de traumas quanto de sua própria memória afetiva, seria capaz de *transgredir* essa barreira de proteção e incorporar essa vivência em seu âmago e em sua lírica. Susana Kampff Lages ressalta que a “falha nesse sistema de proteção” é que “dá origem, entre outras coisas, ao próprio trabalho artístico”. Segundo Lages, “é no embate entre a defesa contra os estímulos e a percepção de que tais estímulos o afetam que a consciência (e sua precária identidade) do poeta se constrói. Essa construção só pode ser levada a cabo de maneira dupla”.¹¹⁴ Essa construção da identidade, para Baudelaire, foi vivenciada como uma luta.

A mudança fundamental que o poeta implementou em sua lírica foi a inovação da linguagem poética, por meio da introdução da linguagem prosaica e urbana na sua obra e por meio da utilização de alegorias.¹¹⁵ Segundo Walter Benjamin, frente ao objeto aviltado pelo preço que lhe é dado na modernidade, Baudelaire encontrou uma forma de reconstituir-lhe o valor ilimitado por meio das inusitadas associações alegóricas:

Esse aviltamento que sofrem as coisas pelo fato de poderem ser taxadas como mercadorias é contrabalanceado em Baudelaire pelo valor inestimável da novidade. A novidade representa esse absoluto que não é mais acessível a nenhuma interpretação nem a nenhuma comparação. Ela se torna o último refúgio da arte.¹¹⁶

A alegoria seria a salvação das coisas em um mundo que as transforma em simples mercadoria. No entanto, conforme verificamos, as coisas não são as únicas a perder seu valor individual na sociedade capitalista do século XIX. Dessa forma, ao restituir-lhes seu valor específico, Baudelaire implementava uma luta maior: a luta pela própria sobrevivência contra a realidade que ameaçava tanto o sujeito Baudelaire, que caminhava pelas ruas e era alvo de perseguição de credores, quanto o escritor, que vivia sob as pressões do mercado de produtos literários e colhia, como um trapeiro, os restos noturnos da cidade e os transformava em poesia. Benjamin ressalta que ele “abraçou como sua causa aparar os choques, de onde quer que proviessem, com o seu ser espiritual e físico.” E retoma a imagem que o próprio poeta

¹¹⁴ LAGES, 2007: 141-142.

¹¹⁵ BENJAMIN, 2009: 63.

¹¹⁶ BENJAMIN, 2009: 63.

usava para se descrever: “A esgrima representa a imagem dessa resistência ao choque”.¹¹⁷ Dessa forma, Baudelaire foi capaz de imortalizar o rosto decadente da modernidade.

2.3 – Contextualização das vanguardas alemã e brasileira no campo político-social

Em sua tentativa de enxergar a Modernidade como uma fase histórica longa, mais do que como um momento histórico específico, Gumbrecht enxerga nas vanguardas um momento crucial, que seria como que a fase mais aguda de uma crise que se iniciara no Romantismo: a crise da representabilidade. Mas, quais são as fontes dessa crise e qual a sua importância nas vanguardas aqui estudadas?

Conforme verificamos, a crise da representabilidade pode ser explicada por meio da contextualização das vanguardas no campo estético. Ela foi uma consequência de uma nova percepção do sujeito e do artista sobre a forma como produzia conhecimento e como se expressava. No entanto, essa crise também teve seus fundamentos em fatores conjunturais históricos. Estes foram de grande importância na manifestação do mal-estar presente na estética das vanguardas: a industrialização e a consequente divisão da sociedade em classes, a burocratização dos meios de vida, a disputa dos países europeus por colônias e a consequente iminência da Primeira Grande Guerra não podem ser subestimados como fatores essenciais na transformação da percepção humana. Em seus escritos, manifestos e em sua própria poesia, os vanguardistas apontam para essas causas. É preciso portanto identificar com maior precisão qual a importância real da conjuntura político-social de Berlim e de São Paulo nas vanguardas que surgiram nessas cidades.

¹¹⁷ BENJAMIN, 2000: 111.

2.3.1 – Berlim e o expressionismo: ascensão e queda de uma metrópole moderna e de uma poesia modernista

A nossa doença é a de vivermos no declinar dum dia universal, num entardecer que se tornou tão sufocante que mal conseguimos já suportar os vapores da sua decomposição...

Georg Heym

Devido à tardia Revolução Industrial e a formação do *Gründerzeit*,¹¹⁸ que ocorreram na segunda metade do século XIX, a cidade de Berlim sofreu profundas mudanças. Com os avanços tecnológicos na forma de produção industrial e também em outros setores, como o de transportes e o de entretenimentos, Berlim vivia tempos de florescimento econômico e cultural, reunindo uma multidão de pessoas que conviviam nas ruas com carros, bondes, vitrines, *outdoors* e letreiros luminosos. Kurt Pinthus compara a tranquilidade vivenciada no período classicista alemão com a violenta atmosfera urbana do século XX, o *frenesi* e os ataques a que os nervos dos modernos estavam sujeitos e como seria inevitável ter como consequência uma estética também frenética:

Que *Trommelfeuer* de monstruosidades até então impensáveis crepita há uma década em nossos nervos! (...) Imagine-se apenas a comparação entre um contemporâneo de Goethe ou um sujeito do *Biedermeier*, que passava seus dias em tranquilidade, e qualquer homem comum de hoje, que tem de se debater diariamente com uma quantidade de barulho, exaltação, estimulação, com as idas e voltas ao local de trabalho, com o tumulto perigoso das ruas cheias de meios de transportes, com telefone, com *outdoors*, milhares de sons e distrações da atenção.¹¹⁹

Em 1900 a cidade transformara-se numa metrópole moderna, com os traços e contrastes a ela intrínsecos, como as ruas movimentadas por bondes e transeuntes, a divisão de classes sociais e a prostituição que, em Berlim, só podia ocorrer nas ruas, devido à

¹¹⁸ Período da unificação do Estado Alemão, sob a regência de Guilherme I, cuja data de fundação foi 1871. Em português costuma ser designado de Segundo Império.

¹¹⁹ In: PINTHUS *apud* ANZ, 2002: 101. No original: “Welch ein Trommelfeuer von bisher ungeahnten Ungeheuerlichkeiten prasselt seit einem Jahrzehnt auf unseren Nerven nieder! (...) Man male sich zum Vergleich nur aus, wie ein Zeitgenosse Goethes oder ein Mensch des Biedermeier seinen Tag in Stille verbrachte, und durch welche Mengen von Lärm, Erregungen, Anregungen heute jeder Durchschnittsmensch täglich sich durchzukämpfen hat, mit der Hin- und Rückfahrt zur Arbeitsstätte, mit dem gefährlichen Tumult der von den Verkehrsmitteln wimmelnden Straßen, mit Telefon, Lichtreklame, tausendfachen Geräuschen und Aufmerksamkeitsablenkungen”. Tradução nossa.

proibição de bordéis na cidade. Leopold Waizbort observa que isso fazia da prostituição na cidade “um artigo de massa, para a massa”.¹²⁰ Outro traço peculiar de Berlim foi que a cidade tornou-se palco da desmobilização dos partidos operários¹²¹ e, concomitantemente, de uma grande mobilização deste setor da sociedade que, graças à organização dos sindicatos e à mobilização dos trabalhadores, conseguiu “extrair reais conquistas da burguesia”.¹²²

A literatura expressionista nasceu e teve como centro a cidade de Berlim, a mesma que comportou as transformações e aquisições da modernização alemã, a que Thomas Anz denomina “modernidade civilizatória”.¹²³ Segundo o autor, não é por acaso que as duas modernidades – a literária e a civilizatória – tiveram como berço a capital da Alemanha: para Anz, elas são interdependentes. É possível compreender essa afirmação quando se considera a literatura moderna como literatura da cidade grande. Sob essa perspectiva, ambas modernidades são fruto da metrópole moderna e, dessa forma, jamais poderiam existir fora dela.

Dessa forma, temos uma contradição inerente à própria conjuntura de surgimento da literatura expressionista. Se, assim como o futurismo italiano, ela nasceu na cidade grande e deve seus traços principais aos elementos do progresso e da modernização da civilização, ao contrário daquele movimento, o expressionismo se voltou contra o progresso, mostrando-se cético com relação a ele e a seus frutos, como a técnica e a burocratização da vida.

Para os expressionistas, uma das metáforas da cidade grande era a prisão. Ao invés de exaltarem as conquistas técnicas da sociedade moderna e terem como utopia a máquina como a solução para os problemas da humanidade e o homem-máquina como o Novo homem, como os futuristas, os expressionistas viam a parafernália moderna como cerceadora da liberdade humana e tinham como ideal um mundo com valores humanistas, em que os homens zelassem uns pelos outros, ao invés de se explorarem e se excluírem uns aos outros. Para os expressionistas, de forma geral, o progresso era visto como estúpido, sem sentido, perverso: “o conhecimento da superfície da vida, do pegajoso, do banal, do sem espírito, do idiota, da desgraça, do reles”.¹²⁴ O âmbito da fantasia, tão presente na poética expressionista e criticado veementemente, seja pelos passadistas ou pelos neo-realistas, foi uma forma de rejeitar a

¹²⁰ WAIZBORT, 2000: 314.

¹²¹ Segundo Ângela Almeida, o partido social-democrata – SPD – era praticamente o único partido de operários, devido às leis que proibiam esses partidos. ALMEIDA, 1990: 10-11.

¹²² ALMEIDA, 1990:11.

¹²³ ANZ, 2002: 18-22.

¹²⁴ BLASS *apud* ANZ, 2002: 102. No original: “das Wissen um das Flache des Lebens, das Klebrige, das Alltägliche, das Stimmungslöse, das Idiotische, die Schmach, die Miesheit.” Tradução nossa.

realidade progressista burguesa, de denunciar que esta não era a única possível nem a melhor realidade, assim como a sociedade burguesa gostaria de crer.

Da mesma forma, pode-se afirmar que a modernidade civilizatória rejeitou a arte expressionista:

Não temos nada em comum com eles. Eles querem rebeldia, nós queremos trabalho. Eles querem afogar a consciência no inconsciente, nós queremos fortalecer e enriquecer a consciência. Eles querem pensamentos fugidios e idiotice, nós queremos atenção, observação e conhecimento. Com isso qualquer um pode reconhecer os verdadeiros modernos e diferenciá-los, com certeza, dos vigaristas que se autodenominam modernos.¹²⁵

Max Nordau, autor do *Bestseller* intitulado *Entartung* [Degeneração], publicado em 1893, é um dos representantes da chamada modernidade civilizatória, do pensamento iluminista, que condenou a arte da vanguarda alemã. É nítido o embate entre gerações, ou melhor, entre representantes de formas divergentes de ver o mundo. A rebeldia dos expressionistas era contra essa geração, contra seus valores nacionalistas, capitalistas, positivistas. A famosa fórmula expressionista da rebeldia pode ser interpretada de várias maneiras: a ruptura dos filhos com os pais, do artista com o burguês, do louco com o normal, do doente com o saudável, do preso com o livre. Todas essas interpretações apontam para a mesma questão, apontada por Simmel e também por Benjamin em seus estudos sobre a modernidade urbana do século XX: a convivência de valores irreconciliáveis e seus consequentes conflitos.

Face a essa realidade e a esses conflitos, o ceticismo expressionista poderia ter levado a rumos diversos. A recusa ao realismo e a atitude de voltar-se à fantasia teria dado espaço para o retorno à natureza ou ao passado intactos, sem as manchas da modernização. No entanto, pode-se encontrar mais um ponto de ambiguidade dos expressionistas em seu ceticismo. Se, por um lado, os poetas se recusaram a exaltar a realidade de onde surgiram e onde viviam, por outro, eles também se recusaram a escapar dela por meio de sua arte. Sua poesia incorporou temática e esteticamente os valores da sociedade urbana e moderna, mas nunca com o intuito de valorizá-la. Ao contrário, suas soluções estéticas sempre levaram à denúncia de seu lado obscuro, ao escancaramento das contradições causadas por essa forma de vida. Como dito anteriormente, essa denúncia jamais teve o viés do realismo social, que os

¹²⁵ NORDAU *apud* ANZ, 2002: 19. No original: “Wir haben nichts mit ihnen gemein. Sie wollen Schwelgerei, wir wollen Arbeit. Sie wollen das Bewußtsein im Unbewußten ersäufen, wir wollen das Bewußtsein stärken und bereichern. Sie wollen Gedankenflucht und Faselei, wir wollen Aufmerksamkeit, Beobachtung und Erkenntnis. Daran mag Jeder die echten Modernen erkennen und von den Schwindlern, die sich Moderne nennen, sicher unterscheiden”. Tradução nossa.

expressionistas rejeitaram. As misérias e as perversidades denunciadas na poesia expressionista tinham cunho estritamente subjetivo. Eram as misérias da vida interior do sujeito, suas mazelas causadas pela vida moderna que eram o foco dessa literatura.

O cunho subjetivista da poesia expressionista foi largamente criticado, pois foi considerada pelos críticos posteriores ao movimento, principalmente críticos da escola marxista, como uma arte alienada, que não alcançou o caráter de interferência na sociedade em que surgiu. Considerada como arte autônoma, nesse sentido, foi por muito tempo tida como elitista, puramente estética, alienada da realidade. Ora, numa primeira leitura, as impressões geradas pelo hermetismo, a falta de sentido, o excesso de elementos fantasiosos ou deformados, por exemplo, são de que se está sim diante de uma literatura alienada, que não pretende alcançar a realidade ou os leitores e se contenta com suas próprias elucubrações e devaneios estéticos e temáticos.

Mas qual será a razão para a subjetividade expressionista, levada às últimas consequências? Será o fato de esta arte ser alienada, puramente estética? Ou será ela fruto de mentes doentes, degeneradas, incapazes de transmitir a realidade, como afirmam outros? A resposta para essas perguntas está no próprio projeto expressionista. Para eles, importava menos a representação de um descontentamento político, como esperavam os críticos do realismo social, pois o que buscavam exprimir ia muito além das circunstâncias, do contexto histórico em que viviam; por outro lado, apesar de não se limitarem ao contexto histórico, não o subestimavam, pois tinham consciência dos impactos que gerava nas pessoas e, portanto, ao contrário do que postulavam os críticos positivistas, suas expressões do choque eram uma forma de denunciar as deformações da sociedade em que viviam.

João Barrento considera que os poetas expressionistas tinham consciência de sua situação, porém uma consciência limitada: sentiam o mal-estar de viver naquela sociedade, mas não tinham a noção da divisão de classes. Por essa razão, Barrento considera sua arte, do ponto de vista ideológico, “contemplativa”,¹²⁶ uma vez que teriam tido êxito em uma revolução formal da linguagem, mas permaneceram ambíguos com relação à conjuntura histórica da luta de classes, se refugiando numa reflexão subjetiva da realidade.

Sob o nosso ponto de vista, essa ambiguidade não significa a falta de noção das contingências históricas, isto é, uma falha na visão marxista da realidade. Sua postura não era despolitizada, mas também não tinha intenção de ser politicamente programática. A

¹²⁶ BARRENTO, 1976: 25.

caracterização da poesia expressionista como “contemplativa” é dificilmente compreensível, devido ao seu caráter violento, constrangedor. O leitor que se depara com essa poesia não continuará isento de experimentar o choque. E isso pode ser considerado um sinal: o incômodo, o mal-estar causados pela literatura expressionista são sinais da vontade de alcançar o público, em primeiro lugar. Porém, não de acalmá-lo, de agradá-lo. E esse desejo de incomodar pode ser lido como outro sinal: o de que o artista expressionista não apenas tinha consciência do contexto histórico-cultural do qual era fruto, mas também de que ele tinha como objetivo trazer essa consciência à tona para toda a sociedade, em forma de crítica mordaz. Pode-se dizer que sua busca surgiu a partir da conjuntura histórica e a transcendeu, isto é, o subjetivismo expressionista é de cunho universalista, uma vez que enxergava nos problemas específicos de seu tempo as questões existenciais que afligem a alma humana. Sua expressão foi além das contingências, revelava uma angústia atemporal, metafísica.¹²⁷ Visto sob a perspectiva da problemática moderna em torno da crise da arte, o transbordamento de suas barreiras estéticas se direcionou mais para uma tendência ético-metafísica do que político-ativista.

Sob esse prisma, parece tendencioso classificar a literatura expressionista como uma forma de expressão alienada e elitista. De fato, ela foi inicialmente desfrutada por uma minoria, causando estranhamento e mesmo repugnância à maior parte da sociedade na qual foi criada. Como causas dessa recepção, é importante citar a reação dos conservadores à nova estética que chegava para contrapor-se a eles, e a dificuldade que toda época tem de perceber e aceitar a autocrítica. Aliado a este fato, o caráter hermético, conciso, experimentalista de sua estética contribuiu sem dúvida para que as expectativas dos leitores ainda impregnados pelos valores de uma poesia classicista a rejeitassem.

Voltemos à discussão a respeito do fim da arte. Quando Blanchot considera a possibilidade de que o romantismo não atende às expectativas de uma crítica literária e que exige a revisão dos parâmetros de recepção da arte, está falando de um momento de transformação na história da arte e da sociedade e a consequente necessidade de transformação da filosofia e da epistemologia da arte. Ao visitar uma exposição de arte modernista, Michel Foucault se espantou com os artistas berlinenses das décadas de 1900 e 1910, pois viu em suas obras a prova de que “o século XX, com suas ideias, problemas,

¹²⁷ NAZÁRIO, 1983: 25.

formas culturais específicas existem”.¹²⁸ No entanto, conforme não raro ocorre, o próprio século XX mal pôde enxergar sua própria determinidade na arte que criou, deixando esta tarefa para a posteridade.

A realidade transformou-se rápida e drasticamente. Em poucos anos a próspera Berlim, capital equiparada a Londres e Paris como centro econômico e cultural no início do século XX, tornou-se a capital decadente de um país afundado em dívidas e com a maior inflação de todos os tempos. O período entre-guerras foi um dos mais negros da história da Alemanha e de Berlim até então. Economicamente, com a derrota da guerra, o país passou a ser devedor dos vencedores, ao mesmo tempo em que tinha de se reestruturar. Politicamente, Berlim e a Alemanha experimentaram, além do sentimento de humilhação perante seus rivais – simbólica e concretamente encarnado no Tratado de Versalhes –, o fracasso da Revolução de 1918/19 que culminou na conturbada e politicamente instável República de Weimar, cuja burguesia foi a responsável pela ascensão – democrática – de Hitler ao poder. Culturalmente, apesar do florescimento do Cinema, do teatro e da literatura durante a República,¹²⁹ os sonhos e as utopias expressionistas foram praticamente eliminados do país, com o governo nazista, graças à perseguição a artistas e pensadores, às exposições de “arte degenerada” e à queima de livros proibidos, atos que destruíram grande parte das obras expressionistas e acabaram por expulsar artistas e intelectuais – judeus – do país.

¹²⁸ FOUCAULT *apud* ANZ, 2002: V.

¹²⁹ Sobre a efervescente cultura de Weimar, ver GAY, 1978.

2.3.2 – A Semana Moderna de 1922: Tempos modernos e modernismo em São Paulo

*Antes da chegada
Afixam nos offices de bordo
Um convite impresso em inglês
Onde se contam maravilhas de minha cidade
Sometimes called the Chicago of South America
Oswald de Andrade, Anúncio de São Paulo*

O projeto de inovação da literatura no Brasil se deu por meio da ruptura com os rígidos padrões parnasianos, com o objetivo de criar uma literatura genuinamente nacional e atual que correspondesse às exigências de seu tempo. A fim de compreender o que essa ruptura significou para a literatura, é necessário analisá-la mais a fundo. Antes de mais nada, é preciso voltar à origem da ruptura, ou ainda, à origem do espírito revolucionário que a provocou para, em seguida, compreender as consequências geradas por ela. A necessidade desta análise se dá porque a inovação estética – pelo menos no caso do modernismo – pode ser considerada uma espécie de incorporação, no âmbito estético, de uma nova realidade.¹³⁰ Neste caso, seria a incorporação de valores modernos à literatura e às artes em geral. As formas artísticas antigas deixaram de atender às novas exigências e aqueles que se apegam a elas não passam de imitadores de fórmulas não mais eficazes. Sendo assim, pode-se concluir que a ruptura de padrões estéticos que ocorreu no modernismo foi o reflexo das transformações vividas pela sociedade da época. Sua origem é, portanto, a própria imposição da realidade.

O crítico Álvaro Lins salienta que o movimento – no Brasil e em todos os países que participaram de alguma forma da Primeira Guerra Mundial – era um reflexo, na literatura, das mudanças de valores que estavam ocorrendo na sociedade: “Efetivamente, eis o que foi o modernismo: uma crise, uma fase de transição, uma imagem de instabilidade social”.¹³¹

¹³⁰ Álvaro Lins considera modernista todo movimento de inovação artística em períodos de estagnação, e considera moderna toda arte que é fruto desses movimentos e, portanto, está de acordo com seu tempo: “Sempre um movimento modernista apareceu quando era oportuno uma literatura retomar o seu destino de ser moderna.” Não achamos necessário, no entanto, para os fins a que este estudo se propõe, aprofundar essa questão, uma vez que nosso estudo aborda o modernismo historicamente, como o movimento brasileiro de vanguarda que teve início na segunda década do século XX. LINS, 1967: 73.

¹³¹ LINS, 1967: 77.

Conforme vimos, a guerra não foi o único fator determinante da modernidade nas sociedades, uma vez que países que não participaram diretamente dela nem sofreram suas consequências mais graves também passaram por um processo de modernização. Esse tema é muito mais complexo e há várias outras variantes, como a industrialização das sociedades e as suas consequentes mudanças, como a aglomeração de populações em grandes centros urbanos, o surgimento de novas classes sociais (a burguesia urbana e o proletariado), o desenvolvimento da indústria do entretenimento e dos meios de comunicação de massa. Todas essas mudanças causaram uma necessidade de transformação também nas artes, pois o que era produzido não condizia mais com as condições e necessidades do homem moderno.

O Brasil ficava à sombra das grandes nações europeias e dos Estados Unidos. Enquanto a Alemanha se consolidava como uma das grandes potências mundiais, com índices de desenvolvimento que a colocaram em pé de igualdade com a França e a Inglaterra, gerando um clima de tensão imperialista que culminaria na Primeira Grande Guerra, o Brasil passava ao largo dos atritos e do frenesi do início do século XX: “O progresso, no século XX, circunscreve-se a situações amenas: pessoas na praia, envergando toucas e recatados maiôs; mocinhas vestidas de babados de cassa praticando tiro ao alvo; a façanha do avião Edu Chaves; os automóveis Ford e Studebaker”.¹³²

São Paulo, apesar de seus avanços econômicos que a transformaram em poucos anos num importante pólo industrial e cultural do país, ficava à sombra da capital federal – o Rio de Janeiro – e presa às amarras de uma tradição parnasiana, de uma arte acadêmica. A indústria começara a crescer e prosperar, graças ao financiamento dos cafeicultores e à chegada dos imigrantes europeus; a elite cultural esforçava-se por transformar São Paulo em exemplo de inovação para todo o Brasil.

A cidade tentava conquistar seu espaço econômica, política e culturalmente no cenário nacional. E o fazia de forma quase selvagem. A rapidez com que suas ruas se alargavam e os bulevares eram construídos saltava aos olhos mesmo dos habitantes da cidade, como observa Mário de Andrade em suas crônicas de São Paulo.¹³³ E esse ritmo não diminuiu. Pelo contrário. Em sua chegada à cidade, na década de 1930, o etnólogo Levis Strauss observa que São Paulo se desenvolvia num ritmo tão acelerado que era praticamente “impossível obter seu mapa: cada semana demandaria uma nova edição”.¹³⁴ O ímpeto paulista de querer ser

¹³² LOPEZ, 2004: 19.

¹³³ ANDRADE, 2004.

¹³⁴ Em 1935 era construída, em média, uma casa por hora na cidade de São Paulo. Ver STRAUSS, 1996: 92.

original, moderno, vanguardista se expressa nas crônicas de Mário – publicadas na revista carioca *Ilustração Brasileira* –, de forma viva, pungente, ainda que disfarçada sob a modéstia de quem não acredita ainda no próprio potencial ou sob a ironia de quem sabe que não será legitimado por aqueles que o ouvem:

São Paulo será a fonte de um estilo brasileiro. (...) Quero crer que São Paulo será o berço duma fórmula de arte brasileira porque é bom acreditar em alguma coisa. (...) Deixem-me crer que embora perturbado pela diversidade de raças que nele avultam, pela facilidade de comunicação com os outros povos, pela vontade de ser atual, europeu e futurista, o meu estado vai dar um estilo arquitetônico ao meu Brasil. Ah!... deixem-me sonhar!...¹³⁵

Mas, a outra face do “ciclo de evolução curtíssimo”¹³⁶ que caracteriza a jovem metrópole e é causa de orgulho da elite paulista, não era a suposta falta de vestígios de monumentos de outras épocas. Conforme aponta Levis Strauss, concomitante à renovação desenfreada da cidade, o que se via era a sua face decadente, causada pelo abandono das construções e ruas que se tornavam “antigas” em poucos anos ou pela precariedade de suas construções extravagantes.

Essas incongruências da cidade que foi o berço do modernismo estão presentes no discurso e na poesia de Mário de Andrade. Ao mesmo tempo que o modernista se deixava levar pela euforia de ser grande, de querer ditar as tendências do país, ele não perdeu o tom crítico, o ceticismo em relação à modernização da cidade. Nesse sentido os brasileiros se assemelham aos expressionistas, uma vez que sua atitude crítica não os levou a escapar da vida moderna nem da representação daquilo que era moderno. Sua poesia não procurou o idealismo romântico, mas buscou a representação daquela realidade a que estavam expostos, para desmascarar suas contradições e mazelas. A busca pela identidade do poeta modernista misturou-se à busca pela identidade da própria cidade. Segundo Mário de Andrade, o que os poetas modernos cantam “é a época em que vivem. E é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos, acontece porém que no palco de nosso século se representa essa ópera barulhentíssima a que Leigh Henry lembrou o nome: Men-in-the-street... Representemo-la”.¹³⁷

E parece que o paradoxo entre permanecer provinciano, pacato, aliado da tradição e tornar-se independente, modernizar-se, romper com a tradição, característica da cidade que os

¹³⁵ ANDRADE, 2004: 98.

¹³⁶ STRAUSS, 1996: 92.

¹³⁷ ANDRADE, 1980: 224.

poetas modernos queriam cantar era também característica do modernismo. Apesar do ceticismo de Mário quanto aos valores da modernização, um dos principais traços dessa expressão era a urgência da inovação. Inovação que significa, para o autor e para o modernismo, não só a renovação da linguagem, mas também da concepção de arte e mesmo de vida. Em outra crônica publicada na revista carioca, Mário demonstra o paradoxo do projeto de modernização de São Paulo:

São Paulo, como centro que é bastante largo, prescinde já de aplausos incondicionais. A sua vida já repete, embora com menos fulgor e às vezes como um reflexo, o que vai pelas cidades adultas do velho mundo. (...) A cidade palpita num esto incessante de progresso e civilização. Nela formiga um povo multifário, internacional. Tudo são contrastes, neologismos. Os habitantes movem-se ágeis, a língua é mole, saboreada. Audácias e pasmaceiras.¹³⁸

Ao mesmo tempo que anseia por ser grandiosa, a cidade se sente como uma sombra de outras metrópoles mais vultosas. São Paulo é a contradição da metrópole periférica, que rege e, ao mesmo tempo, é regida. São Paulo, que convive com sua agilidade e sua moleza, suas “audácias e pasmaceiras”, seus “contrastos, neologismos”, “repete”, como o aprendiz, “o que vai pelas cidades adultas do velho mundo”, ou seja, pelas “autênticas” metrópoles, centrais, influenciadoras de pensamento e comportamento. O seu provincianismo, a timidez, a indecisão eram irrefutáveis: “A autoimagem da metrópole brasileira, situada na periferia do mercado mundial, fundamenta-se, como mostra Mário, tanto no controle sobre as terras mais remotas do próprio país, quanto na dependência em relação às metrópoles de verdade”.¹³⁹

Aos contrastes novo *versus* decadente e metrópole *versus* província juntam-se os contrastes sociais, que eram uma espécie de fundamento da ordem urbanística da cidade, composta por “uma região central investida pelo urbanismo, destinada exclusivamente às elites, contraposta a um espaço puramente funcional, normalmente ‘sem regras’, bem fora desse centro, onde se misturam o mundo do trabalho e o da moradia dos pobres”.¹⁴⁰ A esse respeito, Mário de Andrade e os modernistas não se furtaram a criticar a elite paulista. O livro *Pauliceia Desvairada* tem o tom ácido de quem não está de acordo com as desigualdades sociais que vivencia.

Entretanto, não se pode esquecer que a crítica inserida em *Pauliceia* é sempre permeada pela loucura, o que cria uma moldura à denúncia, amenizando-a. Esse aspecto

¹³⁸ ANDRADE, 2004: 81.

¹³⁹ BOLLE, 1994: 34.

¹⁴⁰ ROLNIK, 2009: 17.

ambíguo do livro pode ser encontrado também na vida dos artistas. Se comparados aos expressionistas que, em sua maioria, viviam às margens da sociedade burguesa (mesmo que muitos tivessem origem em famílias burguesas) e se voltaram contra os valores dessa sociedade, os vanguardistas brasileiros foram financiados pela burguesia agrária, que promovia os famosos salões de arte e viagens à Europa, interessada não somente na estética modernizante, mas também e sobretudo no retorno às origens e tradições culturais do Brasil. Se nessas origens os modernistas buscavam a feição genuinamente brasileira da arte, a burguesia agrária buscava uma forma de se fortalecer e se impor na nova configuração econômica do país, que teve como consequência a ascensão de uma nova classe burguesa, urbana e industrial. Essa peculiaridade na conjuntura de surgimento do modernismo brasileiro tem, sem dúvida, implicações sobre o movimento – assim como em *Pauliceia*, as obras dessa fase não apresentam uma atitude politicamente crítica, como o próprio Mário de Andrade admitirá na década de 1940.

O autor se ressentia de ter permitido o “burguês gostoso” ter se sobreposto ao “intelectual consciente” e por não pegar “a máscara do tempo e esbofeteá-la como ela merece”.¹⁴¹ Para o crítico, a geração de 1920 pecou por ausência de realidade e de virilidade, isto é, por falta de engajamento real nos problemas de seu tempo, problemas esses fundamentalmente sociais e políticos. Seu julgamento é sem dúvida severo demais, uma das consequências de seu espírito crítico por natureza:

E apesar de nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência da nossa idade.¹⁴²

No entanto, há estudos a respeito do movimento que conseguem, com um distanciamento maior, apontar diferentes fases no modernismo e na própria obra de Mário de Andrade, em que, ora o aspecto estético, ora o político-social se sobressaem. A partir desses estudos, verificamos que as obras mais tardias trazem uma carga muito maior de senso de realidade e de crítica social. Mesmo que haja um consenso de que num primeiro momento o modernismo teve como foco principal a questão puramente estética, a consciência política será uma das consequências dos avanços alcançados na inovação da linguagem artística.

Nesse sentido, é importante salientar o caráter dialético da relação entre literatura e

¹⁴¹ ANDRADE, 1974-b: 253.

¹⁴² ANDRADE, 1974-b: 255.

realidade. Como afirmado anteriormente, a origem de sua transformação é a própria transformação social. Não se pode, no entanto, parar por aí. Uma vez incorporadas como formas as novas exigências de um tempo, a literatura passa a repercutir sobre a sociedade, contribuindo para a transformação da consciência nacional e a solução de problemas. Álvaro Lins fala de um projeto de História Literária do Brasil, baseado no ímpeto de escritores de todos os tempos em influenciar a realidade do país, constituindo-se em homens públicos por meio de suas obras e assumindo, dessa forma, “um papel de vanguarda na investigação e apresentação dos grandes problemas brasileiros”.¹⁴³ Esse espírito de vanguarda foi especialmente importante no modernismo, pois, como o próprio Mário de Andrade afirma, não foi um movimento estético, mas um espírito revolucionário acima de tudo, uma vez que o seu tempo era um tempo de politização do homem e que exigia, dessa forma, o engajamento da arte na vida:

A transformação do mundo (...) bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, (...) impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isso foi o movimento modernista (...).¹⁴⁴

¹⁴³ LINS, 1967: 119.

¹⁴⁴ ANDRADE, 1974-b: 231.

2.3.3 – Duas cidades, duas vanguardas: uma breve aproximação entre dois mundos modernos e dois movimentos modernistas

Tudo isso se baseia em um modelo cultural falido, a ideia de modernidade.
Eduardo Viveiros de Castro

Uma geração que ainda fora à escola de bonde puxado por cavalos viu-se exposta numa paisagem onde tudo, exceto as nuvens, havia mudado, e em cujo centro, num campo energético de explosões e correntes destruidoras, estava o minúsculo e frágil corpo humano.
Walter Benjamin, *Experiência e Pobreza*

O que caracteriza, em última instância, uma metrópole moderna? O título *Paris, capital do século XIX*¹⁴⁵ revela o elemento principal de uma metrópole moderna: ela não é a capital de um Estado Nacional, é a capital de uma época. A metrópole é, dessa forma, a regente, seja em termos de domínio político-econômico sobre suas colônias, seja em termos de influência de pensamento e comportamento, o que amplia seu poder de dominação para quase todo o mundo ocidental. No imperialismo, a capital da metrópole dominava as colônias e as regia econômica e politicamente. No século XIX, o Champs-Élysées era o boulevard central de Paris, da Argélia e de colônias francesas espalhadas pela África e pelas Américas, que formavam o Império Francês. Era ainda o palco central das tendências e dos acontecimentos mais importantes do mundo, como as grandes exposições.

Em seus estudos sobre a Paris do século XIX, Walter Benjamin vê como ilusória a sensação totalizante de ser o “umbigo do mundo”. Na concepção do autor essa sensação era como o sonho coletivo de uma sociedade etnocêntrica, como uma “mitologia do habitante da Metrópole”,¹⁴⁶ ou uma fantasmagoria, concepção que desmantela seu aspecto totalizante. Com o intuito de fazer despertar desse sonho por meio da crítica, Benjamin contrapõe imagens da metrópole enquanto receptora de todas as mercadorias do mundo, com outras imagens, da mesma metrópole, porém de sua periferia, da população miserável que sustenta esse sonho, às custas da própria saúde e da própria vida. É a realidade da novidade e da comodidade proporcionadas pela industrialização urbana em seu revés.

¹⁴⁵ BENJAMIN, 2009: 39-67.

¹⁴⁶ BOLLE, 1994: 29.

Para Willi Bolle, Benjamin preserva uma visão etnocêntrica da metrópole moderna, pois não chega a levantar a questão do imperialismo oitocentista, questão, por sua vez, estreitamente relacionada ao conceito de metrópole moderna. Benjamin explora o contraste entre a burguesia e sua visão estreita do mundo e o proletário dentro da metrópole, mas não explora o contraste entre a Europa e suas colônias periféricas, pelo menos não sem deixar de lado uma perspectiva etnocêntrica. O presente estudo não pode se furtar a essa compreensão, uma vez que nossos objetos de análise se originaram em pólos opostos na configuração da metrópole. É importante, portanto, ressaltar que industrialização e imperialismo são noções diretamente vinculadas ao conceito de metrópole moderna, assim como ao conceito de Alta Modernidade.

No século XX a realidade imperialista entrava em colapso e, com ela, o conceito de metrópole. A industrialização em larga escala e o consequente surgimento de megalópoles nos países periféricos tornou imprescindível o alargamento do significado do termo. Metrôpoles periféricas, dominadoras e dominadas simultaneamente. É nesse momento de colapso do imperialismo – motivo principal da Primeira Grande Guerra – que surgiram os movimentos literários ora abordados. Enquanto Berlim se viu no epicentro da destruição de um mundo imperialista e etnocêntrico, São Paulo encontrava-se em franca explosão industrial, financeira e cultural, com ímpeto não menos destrutivo.

Berlim e os expressionistas viveram as tensões e os horrores que culminaram na Primeira Guerra Mundial, “uma das experiências mais monstruosas da história universal”.¹⁴⁷ Na mesma época, a pacata São Paulo não se decidia se seria um grande centro econômico, político e cultural de um país com dimensões continentais. A vantagem de estar no centro consiste em participar intensamente dos fatos e em ditar as tendências. De fato, os expressionistas foram capazes até mesmo de prever a catástrofe em que se tornaria a experiência moderna industrial e imperialista da Europa. Já a periferia jamais será protagonista, está relegada ao papel de espectador. Mas esse papel também reúne vantagens. Apesar de não protagonizarem os acontecimentos e não terem, consequentemente, a noção precisa da realidade que os rege, as periferias têm a oportunidade de elaborar as vivências (que simplesmente mataram a maioria dos poetas expressionistas, por exemplo) e, caso não tentem imitá-las automaticamente, têm a oportunidade de transformá-las no seu próprio

¹⁴⁷ BENJAMIN, 1994-b.

arcabouço, ou, conforme lembra Willi Bolle, podem dar uma “perspectiva complementar”¹⁴⁸ aos acontecimentos.

Por um lado, é real a discrepância entre as duas cidades devido à contextualização histórica e geográfica em que se encontram. No entanto, não há apenas contrastes entre Berlim e São Paulo. Há aspectos que conectam as duas cidades, e todas as grandes metrópoles do mundo: a industrialização, o progresso material, o apelo ao consumo do sempre novo podem ser traduzidos como a tentativa de concretizar o projeto da modernização. O espírito da ruptura, o anseio pela inovação são reflexos desse projeto. Da mesma forma, são o ceticismo e o mal-estar diante da realidade violenta camuflada pelo discurso do progresso e a busca pela autonomia. Essas são características que unem São Paulo a Berlim, e também o modernismo brasileiro ao expressionismo de forma subterrânea.

A classe burguesa de Berlim vivenciou a ascensão da comodidade e da novidade proporcionados por uma vida de consumo para, em poucas décadas, se reverter em violência e destruição. São Paulo vivenciou concomitantemente ascensão e queda, pois na medida em que sua elite impulsionou seu crescimento vertiginoso, abriu largas avenidas e *boulevards*, construiu novas casas e construções vanguardistas, e vivenciou o sonho do consumo e da novidade experimentado pela burguesia europeia, vivenciou também a violência, a miséria, o caos, característicos das megalópoles dos países periféricos. Com seus contrastes e semelhanças, ambos contextos são flagrantes das contradições do discurso da modernização. São estas contradições que se expressam na poesia surgida nessas cidades. Elas geram a inquietação e a necessidade urgente de expressar a época moderna.

Como explicitado anteriormente, não se pode negar que houve interesses mútuos e diálogos frutíferos entre os vanguardistas alemães e os brasileiros e que esses diálogos foram fundamentais para impulsionar o desejo de inovação artística num país e numa cidade relegados à periferia. Mesmo com todos os esforços em se modernizar, é provável que o projeto de modernidade brasileiro teria poucas chances de acontecer, caso artistas como Anita Malfatti e Brecheret não tivessem trazido as influências das vanguardas europeias. O papel da influência, aliás, foi fundamental na arte moderna de modo geral. O intercâmbio entre os artistas, que formavam uma espécie de comunidade internacional, foi o responsável pelo cosmopolitismo característico das vanguardas.¹⁴⁹

¹⁴⁸ BOLLE, 1994: 30.

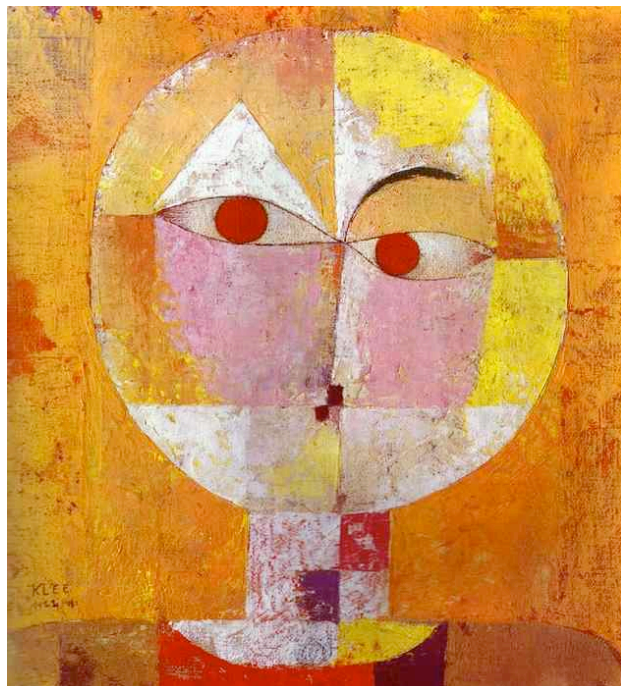
¹⁴⁹ GAY, 1978.

Mas é importante ressaltar que as recepções não foram de forma alguma passivas. Havia uma necessidade de mudança, de renovação, não apenas por influência de qualquer escola estética europeia. Como dito, essa necessidade se deu em grande medida devido à experiência moderna dos artistas paulistas. Por mais que fosse tímida e pacata, se comparada à experiência dos artistas expressionistas, que viveram na iminência da Primeira Guerra Mundial, eles sentiram a necessidade de expressar o seu tempo: a época moderna.

Dessa forma, o anseio pela autonomia não era apenas um reflexo do que se passava na Europa. O ideal modernista consistia em receber a influência, elaborá-la – ou degluti-la –, transformá-la em algo original. A busca pelo primitivismo foi uma tentativa de implementar esse projeto na literatura. Na crítica, a tentativa se deu pela busca do traço peculiar dos artistas, mais do que a busca pela influência estrangeira: “Não vamos aplicar os processos críticos de pesquisa e interpretação de textos para estudar em nossos poetas e romancistas apenas o que neles exista de influência estrangeira, mas também, ou sobretudo, para revelar o que têm de próprio, de local, de nacional”.¹⁵⁰

¹⁵⁰ LINS, 1967: 122.

O rosto da cidade na poesia de *Menschheitsdämmerung*



Paul Klee, "Senecio", 1922.

3.1 – Poesia da cidade grande e alegoria do fim

A palavra se torna flecha. Atinge o interior do assunto, é enfatizada por ele. Ela se torna cristalinamente a verdadeira imagem do objeto.

Kasimir Edschmid

Existem afinidades eletivas entre a estética expressionista e a forma de apreensão da realidade do sujeito moderno urbano. Este estudo procurou compreender como e até que medida a experiência urbana moderna do sujeito alienado, desamparado, fragmentado foi incorporada, não apenas semântica, mas também esteticamente na literatura expressionista. Uma vez que o *corpus* escolhido para análise é extenso para uma dissertação de mestrado, foram escolhidos preferencialmente poemas que têm como tema a cidade grande e o sujeito urbano, mas nossa escolha não se pautou apenas pelo critério semântico, motivo pelo qual serão analisados poemas que não têm esse conteúdo. Com convicção de que a relação estabelecida é mais profunda e vai além da escolha semântica relacionada à cidade grande, o nosso intuito é demonstrar como a experiência moderna está inserida na poesia expressionista, não apenas como tema, mas estruturalmente. Para demonstrar o que se afirma, será feito preliminarmente um exercício de aproximação entre as características do sujeito urbano e as características da poesia expressionista.

Conforme explicitado anteriormente, o traço mais característico do sujeito que vive nas cidades grandes é o seu caráter *blasé*, produto da superexposição dos seus sentidos às ocorrências cotidianas. Daí podem-se tirar algumas consequências: no âmbito do cotidiano, a inquietação advinda do excesso de estímulos a que se expõe o sujeito, principalmente estímulos visuais, priva-o do ato da contemplação, da quietude e da concentração. Outra consequência da vivência que leva ao caráter *blasé* é que esse sujeito vive o paradoxo da despersonalização – a vivência da alienação de si – e da liberdade simultaneamente, conforme diagnosticado por Simmel.

A angústia ocasionada pela nova forma de vida obrigou os artistas a olharem para si. Era portanto urgente explorar criativamente a natureza interna do homem. Para os expressionistas, que tinham fixação na imagem espectral do grito de horror a ecoar e dissolver todo o resto, não poderia haver forma melhor de expressar essa natureza do que o grotesco.

Esta deveria ser a expressão mais fidedigna do homem moderno e das sensações de aniquilação, de fracasso e de absurdo que o assombravam. Esta foi a forma de expressão mais eficaz para a tentativa de denúncia das contradições perversas daquela sociedade que se formava e prosperava nos grandes centros urbanos, e que privilegiava uma humanidade desumana em vários aspectos, graças ao modo de vida e de pensamento modernos. O caráter extremamente subjetivo e a tendência à abstração, características marcantes do movimento, são outras formas não apenas de incorporar a angústia vivenciada na expressão criativa, isto é, refleti-la, mas também de se posicionar diante desta angústia e das suas possíveis causas.

Outra característica típica da vida na cidade grande é a predominância da sensação da simultaneidade visual ou mesmo auditiva, em detrimento da sensação da linearidade discursiva. O simultaneísmo ¹⁵¹ foi o recurso estético encontrado para solucionar a forma de se retratar a natureza externa, o habitat do homem moderno, isto é, a cidade grande: essa natureza externa era uma avalanche de acontecimentos sobre os sentidos humanos, com a proximidade vertiginosa das casas, os cortiços, as pessoas nas ruas, os cartazes e anúncios. Os sentidos – e a visão, de forma especial – tornaram-se prioridade para o homem urbano, em detrimento do discurso e da reflexão, pois eram aqueles que estavam sob constante estimulação. Os estudos de Simmel e de Benjamin deixam claro esse fenômeno de assoberbamento dos sentidos nos grandes centros urbanos. Mesmo quando a linguagem escrita surge nas cidades, ela é predominantemente visual, conforme a descrição de Benjamin: “A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua forma” ¹⁵².

A partir deste fato pode-se entender melhor a semelhança entre o simultaneísmo e a visão. Pode-se dizer que aquele é uma tentativa de incorporar uma forma de percepção à poesia: enquanto o discurso tende à linearidade, a visão é simultânea. Dessa forma, encontramos na poesia expressionista um discurso que procura imitar a imagem, que prioriza a imagem em detrimento de si mesmo, o que o leva à expressão alegórica.

A arte que Benjamin ¹⁵³ denomina alegórica tem semelhanças com as características da arte expressionista aqui analisada: em primeiro lugar é uma forma de expressão que

¹⁵¹ Um dos procedimentos mais utilizados pelos poetas expressionistas, que consiste em formar poemas com versos aparentemente desconexos e independentes, com o objetivo de criar uma lógica “irracional”. Ver CAVALCANTI, 2000.

¹⁵² BENJAMIN, 1987: 28.

¹⁵³ BENJAMIN, 1984.

pretende falar do universal ao falar do singular. Conforme mostramos, a arte expressionista tem a mesma pretensão: o artista pretende representar a realidade ao representar a si mesmo. Além disso, a arte alegórica supõe uma relação profunda entre a visualidade e a escrita, entre a imagem e a ideia – o que nos remete ao recurso do simultaneísmo –, e supõe também a remissão de um significante a um significado que se transfigura em significante, formando uma cadeia arbitrária de significações que pode ser infinita. Mas é por meio desse processo que o artista pretende atingir o que está por trás dos objetos. Sob o prisma do processo de alegorização descrito por Benjamin, pode-se afirmar que o artista expressionista pretende dizer o outro das coisas.

Mas que outro, em última instância, essa arte quer dizer? Levando-se em conta o caráter arbitrário da alegoria, nunca se chegará a uma resposta única, pois diz-se algo que quer dizer outro, que por sua vez, quer dizer outro, num movimento remissivo que pode se tornar infinito. É o que se pode observar nas alegorias expressionistas: o hospital pode significar a cidade; a cidade pode significar o apocalipse; o louco pode significar o Outro; o doente encarna o excluído; o animal expressa o embate entre o homem civilizado e o primitivo; o preso remete ao homem da cidade grande, ou ainda, à miséria da própria existência. Uma categoria pode levar à outra, conforme o desejo do artista, no momento da criação, ou do leitor, na recepção. É, portanto, um exercício lúdico, um jogo. No entanto, esse jogo de significação pretende chegar a um “significado fundamental”, nas palavras de Edschmid, ou a um “saber oculto”, segundo Benjamin. No caso do expressionismo, pode-se dizer que todas levam, em última análise, a uma generalização: ao fim e ao começo, o fim de um tempo e o início de uma nova era, o fim de um antigo modo de ser da humanidade e a emergência do Novo Homem, retratado pela rejeição das categorias de equilíbrio, unidade e simetria, em busca do Outro: “*das Wunder*” [a maravilha, o milagre, o assombro].¹⁵⁴

Contra a ordem, a racionalidade, a consciência, a objetividade, a moral, a linearidade, a harmonia, a arte era antimimética, expressava emoção, imagens do inconsciente, subjetividade, o grotesco, a simultaneidade, o fragmentário, o choque. Todas essas características da arte expressionista revelam aquilo que Hegel condenava na arte romântica: o humor subjetivo e o conseqüente transbordamento dos limites entre as artes e também entre a arte e outras esferas de expressão. A arte antimimética não concretiza nada além da subjetividade do artista e deixa, na acepção de Hegel, de cumprir seu papel. Além disso, esta

¹⁵⁴ ANZ, 2002: 85.

forma de expressão criativa torna indefinido o limite entre as diferentes artes. É essa poesia autoconsciente, sinestésica, visual, oral, antidiscursiva que é a poesia da cidade grande.

A poesia expressionista pretende, pela utilização consciente de seu meio de expressão – linguagem –, expressar sentimento e sensação, por isso sua forma fluida, incerta, sua estética duvidosa, sua realização irrealizada. A vontade dos poetas de explodir os limites da forma concretizou-se em poemas que não querem ser apenas poemas: querem ser pintura, música, panfleto, manifesto, ou tudo isso junto. São sensações em palavras, ou fragmentos de sensações em pedaços de palavras. Seu texto é antes textura. Seus versos são antes imagem. Suas palavras prefeririam ser notas musicais, ou pinceladas, ou gritos. A poesia que se excede e na qual tudo é excesso. Excesso de imagens, excesso de recursos, excesso de fantasia, excesso de violência. Mas, como as sensações o são, esta é uma poesia ambígua, pois não concretizou sua vontade de ser o que não é: permaneceu essencialmente discurso, diferente da poesia concreta e da poesia conceitual, que de fato explodiram a lógica do discurso.

Menschheitsdämmerung é uma coletânea dividida em seções: *Sturz und Schrei* [Queda e Grito], *Erweckung des Herzens* [Despertar do coração], *Aufruf und Empörung* [Apelo e Revolta] e *Liebe den Menschen* [Amor aos Homens]. A escolha das partes não foi por acaso. Cada uma exprime, antes de mais nada, uma sensibilidade ou uma *Stimmung* [estado de espírito] específicas. Os principais temas dos poemas reunidos na primeira parte são a morte, a angústia, a cidade grande, o fim do mundo e Deus (e os deuses). Dessa forma, “Queda e Grito” reúne as visões mais niilistas, os poemas que expressam a sensação de angústia e mesmo de desespero. A segunda parte tem uma atmosfera bastante diferente: os temas dos poemas são o sonho, a saudade, a viagem, o amor, o crepúsculo, Deus, as estações do ano. São poemas abstratos, que retratam a natureza – externa e interna – e suas transformações. Esses poemas é que possuem o maior grau de ambiguidade, expressam às vezes niilismo, às vezes idealismo, alguns são estritamente imanentes, outros buscam algum tipo de transcendência. A terceira parte é composta por poemas em sua maioria com tom político, engajado. Falam de juventude, dos trabalhadores, de revolução. São os poemas que têm uma forte carga de utopia revolucionária. Por fim, a quarta parte reúne poemas que tratam de esperança, fraternidade, de paz e do ser humano, geralmente o oprimido ou o mais frágil.

É interessante notar que, além da escolha temática, outro fator de diferenciação entre os poemas de cada seção é o seu aspecto formal. Enquanto na primeira e na segunda seções, os poemas utilizam o simultaneísmo, a alegoria, o grotesco e a estética do choque, na terceira e na quarta seções, os poemas têm o aspecto discursivo forte e o uso da pontuação é

importante. Em sua maioria ora têm uma narrativa livre, que se assemelha à prosa, ora têm um formato panfletário.

Não pretendemos fazer uma interpretação no sentido tradicional da hermenêutica, principalmente devido à incoerência que esta tentativa significaria, pelos motivos já explicitados acerca da poética expressionista. Em primeiro lugar, os autores buscaram novas formas de expressão e de apreensão da realidade e, portanto, não faziam poesia que pretendesse alimentar “a esperança de se chegar a um acordo”,¹⁵⁵ isto é, a um significado consensual. Essa é uma das causas do hermetismo dessa poesia. A explosão de recursos estéticos utilizados pelos poetas – a qual caracteriza o movimento como um mosaico de poéticas – é a consequência do espírito de experimentalismo que pode ser considerado o denominador comum do expressionismo. Alguns desses recursos são o simultaneísmo, as metáforas, a oralidade, a sinestesia, a aliteração, as rimas internas, o ritmo musical ou oral, o grotesco, o onírico e, no auge da radicalidade a que chegou a poesia expressionista, a verticalidade da “arte da palavra”,¹⁵⁶ a qual, com precisão, Augusto de Campos batizou de “estalactites da linguagem”.¹⁵⁷ Outra razão que descarta a interpretação sintética dessa poesia é o fato de que os expressionistas não pretendiam criar poesias para serem compreendidas: na melhor das hipóteses, sua obra exige mais de uma forma de compreensão, interpretações abertas e, na radicalidade de sua expressão, exige outras formas de apreensão, diversas da usual hermenêutica, que considera apenas o âmbito cognitivo da obra literária. Conforme se verifica quando tratamos do recurso da parataxe nessa poesia, o receptor não pode contar apenas com sua capacidade cognitiva quando se depara com a poesia expressionista.

Cada poeta tem uma forma de transbordar a linguagem e sua lógica, seja aproximando-a vertiginosamente do discurso científico – como é o caso de Gottfried Benn –, seja da oralidade – Ernst Stadler –, seja da visualidade – Georg Heym e Jacob van Hoddis –, ou, como é o caso de August Stramm, aproximando-a de tal forma da imagem, que já não se pode distinguir nitidamente nem a linguagem nem a imagem. Devido à natureza do presente estudo, isto é, a limitação característica de uma dissertação de mestrado, e também ao recorte teórico pelo qual se optou, não será possível apresentar a grande parte dos poetas expressionistas e nos limitaremos a mostrar uma pequena porção das múltiplas estéticas que

¹⁵⁵ RORTY *apud* SANTIAGO, 1997: 145.

¹⁵⁶ *Wortkunsttheorie* [teoria da arte da palavra], criada por August Stramm, que, de forma geral, era a prática de fazer com que as palavras subvertessem sua ordem sintática e semântica. Ver CAVALCANTI, 2000. O objetivo do poeta é produzir efeitos inusitados e novos ritmos na poesia, na busca da autonomia das palavras, conforme se verá mais detalhadamente a seguir.

¹⁵⁷ CAMPOS, 2009.

irromperam no movimento: o uso da alegoria e dos recursos do simultaneísmo e do grotesco serão as principais ferramentas de leitura dos poemas analisados. O motivo da escolha foi o fato de estes serem os meios mais típicos do expressionismo de criar uma estética negativa – contra os valores metafísicos iluministas e idealistas, por um lado, e contra a beleza (ou melhor, além da beleza) e os valores estéticos do classicismo, do naturalismo e do impressionismo, como a *mimesis*, a probabilidade e a verossimilhança.¹⁵⁸

Tendo em vista essas considerações, o presente capítulo tem o objetivo de analisar seis poemas que fazem parte da antologia *Menschheitsdämmerung* para compreender como as questões da cidade e do homem modernos foram abordadas pelos expressionistas e quais as soluções estéticas encontradas por esses poetas para os problemas que os atormentavam. Na primeira seção foram analisados poemas que retratam aspectos típicos da vida na cidade grande, enquanto a segunda parte se dedicou a poemas que retratam o sujeito urbano.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Ver ANZ, 2002: 163-178.

¹⁵⁹ Os poemas virão no corpo do texto em alemão e suas traduções virão na nota de rodapé. Quando as análises citam trechos do poema, serão utilizados apenas os versos traduzidos, para facilitar a fluência do texto.

3.2 – Cidade fragmentada: Crepúsculo...



George Grosz, “Pandemonium”, 1919.

Conforme verificado anteriormente, é no ambiente de eclosão da modernidade que nasce a poesia expressionista. Assim como a poesia de Baudelaire, a arte expressionista tem intrínseco o princípio do choque. Enquanto Baudelaire chocou a sociedade com a inserção do prosaico e do urbano na poesia, antes considerada como campo restrito a uma linguagem especializada, a poesia expressionista distanciou-se novamente do prosaico, levando a imagem urbana e cotidiana a uma zona de colisão, por meio da massiva inserção da fantasia, do sonho e da deformação nas imagens criadas em seus versos livres. A convivência entre a realidade e o seu avesso retratados lado a lado, contracenando na mesma imagem, na qual, geralmente, a realidade se vê em franca desvantagem frente ao fantasioso, gera a sensação de incômodo, de espanto, fazendo com que os objetos inanimados revelem “uma vida páfida”.¹⁶⁰ Essa sensação na poesia é gerada pela escolha semântica, assim como pela lógica peculiar da quebra das categorias linguísticas da coerência e da coesão. Por meio de técnicas como o simultaneísmo e a *Wortkunsttheorie* [teoria da arte da palavra], a poesia expressionista renovou o grotesco, pela negação das categorias da proporção e da hierarquia,

¹⁶⁰ NAZÁRIO, 1983: 20.

necessárias ao funcionamento da escrita, pela concisão extrema da linguagem, pelos neologismos e absurdos.

Segundo Thomas Anz, a arte moderna tem como características principais “a parataxe, o fragmentário, a valorização programática das estruturas abertas em lugar das fechadas, a independência descentralizada das partes textuais ao invés de um sobrevalorizado sentido de centro”.¹⁶¹ O simultaneísmo, conforme descrito, tem como fundamento todas as características apresentadas por Anz. Também denominado de “dinamismo”¹⁶² pelos futuristas italianos, é um procedimento que pretende transgredir a gramática, seja ela a gramática da linguagem poética ou da pictórica. Esta transgressão pode ser – e foi – compreendida como uma recusa à faculdade da representatividade artística. Considerada dentro dos parâmetros da estética idealista, ela de fato o é. A construção hermética, particular, subjetiva, dá margem para a interpretação de que as vanguardas tinham o caráter de abstração total, um desligamento absoluto com o mundo sensível, alienadas a ele.

No entanto, é importante compreender que a questão levantada pelas vanguardas transborda os limites da estética e ganha dimensões metafísicas: “Esse tipo de expressão (...) não é somente assunto de arte. É exigência do espírito. Não é programa do estilo. É um problema da alma. Uma coisa da Humanidade”.¹⁶³ A arte questiona o estatuto da realidade, com a intenção de rever seus parâmetros. O questionamento fundamental levantado não parece ser em relação à função da arte de expressar sensivelmente o espírito de seu tempo, e sim com relação ao conceito de realidade. A realidade são os objetos que observamos ou é a vida que os alimenta e os faz mover-se? A função do artista é representar a superfície da vida apenas, dos seres, sua *casca*, ou sua vitalidade, sua essência? Para os expressionistas, a única forma de expressar essa vitalidade e não se deixar aprisionar pela superficialidade das coisas é apossar-se das coisas e construir artisticamente a realidade. Sob essa perspectiva, a abstração era, ao contrário de alienação do mundo, a apropriação dele como a única forma de expressá-lo adequadamente. Quanto a esta questão, as palavras de Kasimir Edschmid são ilustrativas:

Ninguém duvida de que a essência das coisas não seja a sua realidade exterior. A realidade tem que ser criada por nós. A significação do assunto deve ser sentida. Os fatos acreditados, imaginados, anotados não são o

¹⁶¹ ANZ, 2009: 9. No original, „die Parataxe, das Fragmentarische, die programmatische Aufwertung offener statt geschlossener Strukturen, das dezentrierte Eigenleben der Textteile gegenüber einem übergeordneten Sinnzentrum.“ Tradução nossa.

¹⁶² BOCCIONI, 1980.

¹⁶³ EDSCHMID *apud* TELES, 2002: 84.

suficiente; ao contrário, a imagem do mundo tem que ser espelhada puramente e não falsificada. Mas isso está apenas dentro de nós mesmos.¹⁶⁴

Como consequência do questionamento metafísico da realidade, surge o questionamento epistemológico das categorias de *natureza* e de *verdade* herdadas do Iluminismo. Por não acreditarem na objetividade imutável da natureza, mas, ao contrário, que esta se dispunha a qualquer tipo de interpretação, os expressionistas vivenciaram a crise da representabilidade de forma radical. Como resultado de seu ceticismo em relação à *verdade* científica e filosófica, que se pretendia objetiva e imutável, a apreensão da realidade na arte expressionista tinha parâmetros totalmente diversos de uma escola naturalista, descritiva:

Não interessa ao expressionista o efeito momentâneo de uma situação e sim a sua significação eterna e universal. Contra a descrição minuciosa, a experiência vivida intensamente. Contra a reprodução mecânica do que se vê, a criação do próprio testemunho. É necessário encontrar a verdade interna das coisas, o irredutivelmente humano, mesmo que para isso seja preciso refundir toda a realidade e criar um mundo novo sobre as ruínas do antigo.¹⁶⁵

A “descrição minuciosa”, a “reprodução mecânica do que se vê”, isto é, o realismo artístico, passou a ser considerado sob essa ótica como arbitrário, ou mesmo leviano – numa oposição veemente ao que afirmavam os representantes do pensamento científico iluminista –, pois levava ao engano, ou apenas à superfície. A verdade universal, enquanto fruto da visão objetiva do sujeito esclarecido, foi rejeitada pelas vanguardas. O que restou foi a contraditória “verdade interna das coisas”, particular e universal, eterna e efêmera, enfim, “irredutivelmente humana”: nesse sentido, alegórica, uma vez que pretende, a partir do particular, do arbitrário, representar o universal e o eterno.

Isso explica porque o movimento pregava valores opostos aos da sociedade em que surgiu – ou, por assim dizer, a realidade que deveriam representar em sua arte –: uma sociedade impregnada pelos valores da modernidade civilizatória, de objetividade científica, de racionalidade, de esclarecimento, isto é, valores (não por acaso) burgueses. “Ao contrário da consciência racional, a literatura moderna valoriza o inconsciente: a linguagem dos sonhos e da loucura, a ebriedade e o êxtase erótico, o mito e a experiência mística”.¹⁶⁶ Seus poemas não apenas tinham a loucura como tema, mas muitas vezes é na forma fragmentária e

¹⁶⁴ EDSCHMID *apud* TELES, 2002: 83.

¹⁶⁵ NAZÁRIO, 1983: 21

¹⁶⁶ ANZ, 2002: 10. No original, „Gegenüber dem rationalen Bewusstsein wertet die literarische Moderne das Unbewusste auf: die Sprache der Träume und des Wahnsinns, den Rausch und die erotische Ekstase, den Mythos und die mystische Erfahrung.“ Tradução nossa.

aparentemente caótica que a loucura é incorporada na sua poesia, como parâmetro contrário ao que se pregava pela ciência e pela filosofia em voga, uma vez que sua visão é a do homem fragmentado e seu ideal é de uma humanidade oposta à esclarecida.

Com base nessas considerações, pode-se compreender que a *transgressão* gramatical operada pelo simultaneísmo é antes uma *correção* da gramática, ou a aplicação da “Die Neue Syntax”,¹⁶⁷ necessária para possibilitar uma representação mais realística da vida moderna, na medida em que é menos mimética e valoriza o movimento. A partir da concepção do futurismo italiano, do qual o expressionismo tomou a técnica do simultaneísmo, a representação pictórica de objetos estáticos sobre um fundo é uma forma deficiente de expressar a realidade, uma vez que priva o objeto representado “do único elemento que o nutre: a vida, isto é, o movimento”.¹⁶⁸ O mesmo princípio foi aplicado à gramática literária, a partir da percepção de que a vida moderna tem um regente: a velocidade, o *dinamismo*. Este regente jamais poderia ser bem representado por frases coordenadas, subordinadas a uma hierarquia sintática e semântica. Assim como a vida moderna da cidade grande é constituída pela simultaneidade de acontecimentos, pela horizontalidade, a poesia moderna se propôs a expressar essa simultaneidade.

No entanto é importante apontar uma diferença entre a visão futurista e a expressionista sobre o “movimento da vida”: ao contrário daqueles que vangloriavam essa característica moderna, os expressionistas viam no principal ingrediente da vida moderna um vetor rumo à destruição. Por essa razão, o simultaneísmo significou, na arte expressionista, algo mais que a representação pura e simples do movimento. Ele pode ser considerado um recurso paratático, na acepção adorniana do termo: um recurso utilizado com o fim de se criar uma resistência a uma forma de pensamento e de vida em voga. Em poucas palavras, uma arma poética contra o pensamento sintético e a vida burguesa, que, para os artistas, estavam ligados da forma mais íntima.

“(…) Divorciar explicação de conclusão”¹⁶⁹ é uma tentativa de criar uma estrutura de pensamento oposta à sintética. Em um dos textos que foram fruto de uma longa pesquisa a respeito da parataxe, Myriam Ávila utiliza uma metáfora para comparar os discursos hipotático e paratático que é muito conveniente ao que propõe este estudo. Segundo Ávila, a

¹⁶⁷ “A Nova Sintaxe”, poema de Johannes Becher, que traz à tona as reivindicações ora abordadas. In: BARRENTO, 1976: 48-49.

¹⁶⁸ BOCCIONI, 1980: 172.

¹⁶⁹ ÁVILA, 2006.

estrutura linguística subordinada, ou mesmo a coordenada, poderia ser representada por um “exército marchando em direção a uma meta semântica”, enquanto uma estrutura paratática poderia ser comparada a “pessoas dividindo a mesma rua, cada qual rumando a seu objetivo próprio, sem consenso com as demais”.¹⁷⁰

Dessa forma, o objetivo de uma construção paratática não é apenas estético, ele pressupõe uma espécie de horizontalização do pensamento, em que “a ideia de justaposição substitui a de co-ordenação. Toda organização é aí aleatória, circunstancial”.¹⁷¹ Conforme verificamos anteriormente, no caso dos expressionistas, essa forma de expressão representava sem dúvida uma tentativa de se opor à lógica, à ciência, e à arte classicista. Na visão de Adorno, esta parece ter sido também a finalidade da parataxe em Hölderlin: “É, portanto, contra a lógica que trabalha o poeta e a favor das ‘palavras em liberdade’, para usar o lema futurista. (...) E releia-se, borgianamente, Hölderlin como precursor das vanguardas ‘heroicas’ da primeira metade do século XX”.¹⁷² A partir das considerações de Myriam Ávila, pode-se concluir, também borgianamente, que o simultaneísmo não foi herdado dos futuristas, mas teria sido inventado no século XIX.

¹⁷⁰ ÁVILA, s/d.

¹⁷¹ ÁVILA, s/d.

¹⁷² ÁVILA, 2006.

3.2.1 – Simultaneísmo: recurso estético e ideológico na poesia de Jacob van Hoddis

Jacob van Hoddis “começou, (...) no assalto do espírito, a abraçar e aniquilar o inimigo, e tentou em seguida (...) embaralhar as visões grotescamente (...) com cinismo cabaréutico para elevar-se ao visionário”.¹⁷³ As palavras de Kurt Pinthus têm os ingredientes essenciais da poesia de Hoddis: fazendo referência aos cabarés berlinenses, onde o poeta costumava recitar seus poemas, sem nomear o recurso do simultaneísmo, Pinthus descreve, de forma poética, os efeitos causados por esse recurso, que permitiu que Hoddis embaralhasse as visões, abraçasse e aniquilasse o inimigo. Sua poesia é como um enigma, cheio de visões absurdas e grotescas, que não conseguem se conectar a um sentido último. Um dos seus principais poemas, “Weltende” [Fim do mundo] mostra como o simultaneísmo era utilizado para retratar uma forma de vida (ou o inimigo) e ao mesmo tempo sua destruição:

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei,
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.¹⁷⁴

As imagens sobrepostas sugerem fragmentação e simultaneidade, pois uma imagem não se conecta à outra, nem semântica, nem sintaticamente e os versos se ligam apenas por meio das rimas. O ritmo truncado dos versos dá uma sensação de incômodo ao leitor, que se reforça devido à aleatoriedade das orações que se seguem sem nada que as ligue umas às outras. Por essas razões, é difícil apreender qualquer significado que abarque o texto, isto é, não há “uma meta semântica”,¹⁷⁵ ou o que os linguistas chamam de coerência, a não ser aquele sentido imposto pelo título do poema.

¹⁷³ PINTHUS, 2006: 26. No original, „Man begann (...) im Ansturm des Geistes den Feind zu umarmen und zu vernichten, und versuchte zunächst (...) ihre Erscheinungen grotesk durcheinander zu würfeln (...) mit varietéhaftem Zynismus ins Visionäre zu steigern (van Hoddis).“ Tradução nossa.

¹⁷⁴ “Voa o chapéu ao bicéfalo burguês. / os ares enchem-se de gritos e rumores. / desintegrando-se, caem telhadores, / e – segundo as notícias – sobem as marés.

Chegou a tempestade, mares irados saltitam / Para a terra: esmagar diques é sua intenção. / Em quase toda a parte grassa constipação. / Das pontes os comboios se precipitam.” HODDIS apud PINTHUS, 2006: 39. Tradução de João Barrento in: BARRENTO, 1976: 235.

¹⁷⁵ ÁVILA, s/d.

É preciso ter novas formas de leitura. Uma possibilidade que converge com a presente proposta é a leitura do texto de forma tridimensional, como se cada verso fosse uma imagem captada pelo olhar, tendo por fim a impressão de simultaneidade visual. No entanto, não são imagens quaisquer que se colocam aos olhos do leitor: são imagens de horror, “os ares enchem-se de gritos e rumores”; de fragmentação e destruição, “desintegrando-se, caem telhadores”; de caos, “Chegou a tempestade, mares irados saltitam / Para a terra: esmagar diques é sua intenção”. Imagens que o autor coloca em contraste com outras aparentemente banais, que parecem ter saído de um jornal local, como “e – segundo as notícias – sobem as marés” e “Em quase toda a parte grassa constipação” ou da boca de um passante, “Voa o chapéu ao bicéfalo burguês”. O entrecruzamento destas imagens brandas e realistas com aquelas fantasiosas e apocalípticas sugere o abraço e a aniquilação do inimigo a que se refere Kurt Pinthus quando descreve sua poesia.

O poeta busca não apenas o efeito estético de imagens simultâneas retratadas por versos organizados de forma independente, mas pretende, com essa técnica literária, quebrar a lógica da linguagem e sugerir um mundo fragmentado, em caos: o fim do mundo. O fim do mundo poderia ter pelo menos duas conotações que condizem com o presente estudo. Uma delas é o fim do mundo real, a realidade que o aniquilava e contra a qual se voltava. A representação do mundo fragmentado era uma forma de denúncia da falsa harmonia que reinava e que escondia, na verdade, a decadência do mundo burguês e principalmente das relações humanas nele estabelecidas. Outra conotação para o fim do mundo é o fim de uma certa forma de apreensão da realidade, isto é, a lógica e a ordem, que, conforme apontado anteriormente, eram alicerces desse mundo.

Segundo Myriam Ávila, “aquilo que os linguistas denominam a coesão do texto seria, em última análise, a coerção do texto. Contra essa [...] violência repressora o poeta se arma de recursos como a enumeração, a inversão e a pseudo-lógica”,¹⁷⁶ isto é, os recursos da parataxe. Eles são tidos por Adorno como armas contra uma violência repressora que reina não somente no mundo real, mas também no mundo do pensamento, forçando-o a uma conciliação, uma conclusão inequívoca. A parataxe foi a principal arma utilizada pelos poetas modernistas, muito antes de surgir o pensamento a que se batizou “pós-moderno”, pensamento este que lutou contra o mesmo inimigo, por meios filosóficos e formais, e também utilizou a própria arte modernista como arcabouço de argumentação.

¹⁷⁶ ÁVILA, s/d.

3.2.2 – Georg Heym: Sacerdote dos horrores

A poesia de Georg Heym é marcada por visões apocalípticas e niilistas das cidades. Apesar do apego ao discurso poético tradicional, por meio da métrica e da rima e, por essa via, não representar inovação, seus poemas são considerados “pinturas”, graças ao apelo à imagem. Mas não é qualquer tipo de imagem que emana de sua escrita. Por meio das cores predominantes em sua obra, o poeta dá o tom exato de seu quadro: são escuras e frias; “negros ventos”, “negras torres”, “fragrância azulada”. Sempre sombrios, tenebrosos, violentos, envoltos numa atmosfera de tensão constante, seus versos pintam nada menos que o caos, a destruição da cidade:

Quando pinta a cidade grande, dá imagens de miseráveis, doentes e pedintes, mostra os hospitais em cujos corredores saltitam fantasticamente doenças como marionetes, os antros de miséria, a podridão e a fome das vielas, onde nas tardes de verão velhos esfarrapados se acocoram imóveis diante de estreitas portas e se ouve o barulho de quartos, nos quais crianças mal tratadas vivem encurraladas com pais definhados. Heym é um sacerdote dos horrores. Um visionário dos terrores e do grotesco. Um irmão de Poe e Baudelaire (a este também aparentado na disciplina de seus ritmos e da forma métrica) [...] Uma dança macabra nas formas obrigatórias do cerimonial do corte.¹⁷⁷

O poema “Der Gott der Stadt” [“O Deus da cidade”] reúne todos os elementos citados por Stadler, e que fazem de Georg Heym uma espécie de profeta da destruição:

Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.
Die Winde lagern schwarz um seine Stirn.
Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit
Die letzten Häuser in das Land verirren.

Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal,
Die großen Städte knieen um ihn her.
Der Kirchenglocken ungeheure Zahl
Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer.

Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik
Der Millionen durch die Straßen laut.
Der Schlote Rauch, die Wolken der Fabrik
Ziehn auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut.

¹⁷⁷ STADLER *apud* BARRENTO, 1976: 292.

Das Wetter schwält in seinen Augenbrauen.
Der dunkle Abend wird in Nacht betäubt.
Die Stürme flattern, die wie Geier schauen
Von seinem Haupthaar, das im Zorne sträubt.

Er streckt ins Dunkel seine Fleischerfaust.
Er schüttelt sie. Ein Meer von Feuer jagt
Durch eine Straße. Und der Glutqualm braust
Und frißt sie auf, bis spät der Morgen tagt.¹⁷⁸

Na construção de seus versos imagéticos, Georg Heym não promove a quebra sintática e semântica operada por Hoddiss: há linearidade discursiva, é possível acompanhar sem grande esforço a descrição das imagens através dos versos. O estranhamento aqui é alcançado por meio da força visual de sua poesia, que revela ao leitor o cenário cuidadosamente construído pelos substantivos, as ações minuciosamente descritas pelos verbos e as analogias estranhamente criadas pelas alegorias, nas quais “vendavais” comparam-se a “abutres de cabeça irada”, construções que levam à imagem da destruição.

As imagens não são de forma alguma realísticas. No entanto, não se pode afirmar que a fantasia a que o leitor é convidado seja ausente de realidade. O que ocorre é o oposto: a realidade está presente nas imagens, mas é colocada em perigo, ameaçada pela fantasia. No poema acima, a cidade grande é descrita, com suas casas, bairros, chaminés, fábricas, multidões, e é obrigada a contracenar com o fantástico de uma forma inusitada e aterrorizante. A realidade é miniaturizada, sua efemeridade é cruelmente revelada, pois ela se torna insignificante diante do fantástico poderoso e divino/demoníaco e é destruída por ele. Diante da imagem de um deus demonizado, gigante e grotesco, as cidades e os edifícios são personificados ou animalizados: as grandes cidades “ajoelham-se” à sua volta, e as casas em “solidão” esperam seu fim diante do olhar “irado” de um deus que, com pequeno esforço,

¹⁷⁸ “Escarrapachado sobre um bairro, / À sua volta acampam negros ventos. / Ele olha irado, ao longe, a solidão / De últimas casas em campos nevoentos.

Baal ao pôr-do-sol, pança luzindo, / À volta ajoelham as grandes cidades. / De um mar de negras torres vem subindo / O eco monstruoso das trindades.

Na rua, a multidão música entoa, / Em dança coribântica exaltada. / Das chaminés fabris o incenso ecoa / E sobe até ele, em fragância azulada.

No seu sobrolho crepitam temporais. / Narcotiza-se em noite o escuro dia. / Como os abutres, esvoaçam vendavais / Em cabeça irada, que arrepia.

Estende no escuro a mão de carnicheiro. / Um mar de fogo varre, num estremecer, / toda uma rua, que acaba num braseiro, / até que o dia tarde a amanhecer.” HEYM apud PINTHUS, 2006: 42. Tradução de BARRENTO, 1976: 136.

“estende a mão de carnicheiro” para varrer ruas inteiras. No confronto ocorre uma inversão de valores: a cidade que oprime é retratada em toda sua fragilidade.

É importante notar a forma de representação do humano no poema: não há pessoas, sentimentos, traços individuais, tudo o que surge é a multidão, a dançar como fantoches. Não é por acaso que a dança encenada é coribântica: os coribantes eram divindades míticas gregas que executavam danças de movimentos frenéticos e desordenados, em rituais que só aconteciam quando estavam em transe. Essas danças portanto só aconteciam quando os coribantes estavam fora de seu juízo, sem capacidade de discernimento intelectual.¹⁷⁹ A forma escolhida para representar o humano, portanto, é a multidão hipnotizada que, por sua vez, não possui a faculdade do juízo. O fato de Heym evocar a multidão a “ecoar música / em dança coribântica exaltada” intensifica o poder de destruição no poema. Desta forma o “mundo dos objetos é apresentado demoniacamente”,¹⁸⁰ e o humano, em contrapartida, é submetido aos seus caprichos. Não há presença do sujeito esclarecido, com domínio sobre suas faculdades mentais, a salvo dos mitos e com poder sobre a natureza. Na sua poesia, os homens não passam de fantoches nas mãos de uma divindade primitiva, fazendo papel de coadjuvante numa história de destruição.

Aquele que tem os traços do *homo sapiens* é o deus Baal, cuja imagem é pintada por Heym num momento de ira e destruição. A origem dessa divindade é ambígua e remonta aos fenícios, provavelmente como deus da fertilidade. Quando os hebreus o conheceram, Baal passou a significar uma ameaça à sua religião, razão pela qual o deus passou a ter uma conotação demoníaca. Segundo Thomas Anz, esse era um dos deuses que os expressionistas utilizaram em sua arte como forma de evocar o primitivismo.¹⁸¹ De forma irônica, é ele que tem a escolha sobre o destino da cidade e de seus habitantes, contrariando a crença iluminista da maioria do sujeito esclarecido. O autor promove um retorno a tempos de crença em divindades, mas de forma profana, uma vez que as oferendas aos deuses incluem, além de danças e música, a fumaça das chaminés das fábricas. Esse elemento surpresa gera ambiguidade na relação com o divino, uma vez que é o símbolo da época que secularizou a religião, que sofre no poema uma re-significação, ao ser utilizado como incenso, oferecido ao deus em troca de misericórdia.

¹⁷⁹ JARESKI, 2010.

¹⁸⁰ VIETTA, 1999: 31.

¹⁸¹ ANZ, 2002: 54-55.

No entanto, seja pela ofensa gerada pela profanação das oferendas, seja por simples indiferença, a resposta aos apelos da cidade é imediata e aterrorizante. Como na mitologia, o deus é o responsável pelos desastres ocorridos aos homens. Georg Heym utiliza figuras de linguagem como metáforas e metonímias para ilustrar o apocalipse. A alegorização é um recurso muito utilizado em textos bíblicos, principalmente nas previsões do fim dos tempos, provavelmente por serem descrições de visões obtidas em estado de êxtase e as quais não se pode decifrar com clareza. Na poesia expressionista, esse recurso acaba por gerar confusão e tornar a atmosfera mais pesada, sobrecarregando o clima de tensão e destruição.

3.2.3 - A “audácia textural” da arte da palavra em August Stramm

“Na Alemanha expressionista há somente crepúsculos crônicos, nuvens escuras, tempestades de neve... cuidadosamente fabricadas em estúdio”.¹⁸² O objetivo da fabricação de toda essa atmosfera no cinema era um só: expressar a “claustrofobia existencial”.¹⁸³ A realidade que cercava o cidadão – isto é, a vida sob as tensões que a metrópole lhe impunha e, não se pode esquecer, a iminência da guerra – gerava claustrofobia. Para Kurt Pinthus, os temas e o espírito da literatura alemã daquela época são o reflexo – ou, como ele caracteriza, a sinfonia – da “era mais selvagem e desértica da história”.¹⁸⁴ E, pergunta ele, essa poesia “não deve ser caótica como a época, de cujo terreno sangrento e devastador ela nasceu”?¹⁸⁵ Em outras palavras, pode-se dizer que a arte expressionista revela a imagem do caos, da devastação, da decadência da era em que surgiu.

August Stramm não escreveu sobre a cidade grande. Tematicamente seus poemas podem ser divididos em duas categorias: aqueles que falam de amor e os que falam da guerra. No entanto um de seus poemas foi escolhido para análise por duas razões: a primeira delas é o fato de que, mesmo sem falar da cidade grande, o poema “Dämmerung” [“Crepúsculo”] traz de forma primorosa um tema essencial para o expressionismo e para a poesia da metrópole moderna: um momento do dia em que não se distingue bem a linha do horizonte, os traços, o

¹⁸² NAZÁRIO, 1983: 18.

¹⁸³ NAZÁRIO, 1983: 18.

¹⁸⁴ PINTHUS, 2006: 23. No original: “(...) wildesten wüstesten Zeit der Weltgeschichte (...)”. Tradução nossa.

¹⁸⁵ PINTHUS, 2006: 25. No original: “Muss sie nicht chaotisch sein wie die Zeit, aus deren zerrissenem, blutigem Boden sie erwuchs?”. Tradução nossa.

limite da paisagem ou dos objetos, que exprime o estado de espírito em que se vivia; a segunda razão é que “ninguém levou tão longe o expressionismo em literatura”,¹⁸⁶ isto é, a poesia de Stramm traz em seus aspectos formais os traços mais essenciais dessa poesia da cidade grande, pois nenhum outro poeta expressionista conseguiu atingir o grau de fragmentação que Stramm atingiu, a concisão, a transmutação de palavras para atingir o inimaginável na expressão da linguagem escrita, a superação dos limites da palavra para tornar a poesia como o momento do crepúsculo: um momento de indistinção, de sombra e luz, de ambiguidade absoluta e de toda a angústia que esse momento suscita. Em outras palavras, Stramm foi o maior representante expressionista da poesia moderna, a poesia da cidade grande.

A teoria da Arte da Palavra pretendia conquistar a autonomia da palavra, por meio da transgressão da gramática e de neologismos. Foi ela a responsável pelo extremismo alcançado por Stramm, que chegou aonde nenhum outro poeta expressionista conseguiu e se tornou precursor da poesia do século XX:

„Dämmerung“

Hell weckt Dunkel
 Dunkel wehrt Schein
 Der Raum zersprengt die Räume
 Fetzen ertrinken in Einsamkeit
 Die Seele tanzt
 Und
 Schwingt und schwingt
 Und
 Bebt im Raum
 Du!
 Meine Glieder suchen sich
 Meine Glieder kosen sich
 Meine Glieder
 Schwingen sinken sinken ertrinken
 In
 Unermesslichkeit
 Du!

Hell wehrt Dunkel
 Dunkel frisst Schein!
 Der Raum ertrinkt in Einsamkeit
 Die Seele
 Strudelt
 Sträubet
 Halt!

¹⁸⁶ DÖBLIN *apud* CAMPOS, 2009: 9.

Meine Glieder
Wirbeln
In
Unermesslichkeit
Du!

Hell ist Schein!
Einsamkeit schlürft!
Unermesslichkeit strömt
Zerreißt
Mich
In
Du!
Du!¹⁸⁷

O poema “Dämmerung” arquiteta um jogo de luzes e sensações, no qual são criadas ilusões de movimentos externos [de luz e escuridão, ou dos membros] e internos [da alma, que “dança”, “oscila”, “estremece”, “ferve” e finalmente “para!”] até que já não se pode distinguir entre o externo e o interno e a imensidão “escorre / Rasga / Me / Em / Você!” O jogo de palavras – que surgem, misturam-se numa estrofe e desaparecem ou transmutam-se na seguinte – cria ilusões linguísticas que se assemelham às ilusões de imagens descritas anteriormente e são, na verdade, como a sua força motora. É por meio do jogo de palavras que as imagens são criadas e dissolvidas a cada estrofe.

Devido à concisão em excesso, a poesia se aproxima de tal forma da imagem que mal se reconhece como escrita, mas nem tampouco como imagem. Tudo o que se vê são fragmentos de imagens, ou pode-se dizer que o que se vê é a textura da imagem, devido à aproximação vertiginosa que o poeta consegue atingir das coisas. Pode-se fazer uma analogia com a aproximação que a cidade moderna ocasionou entre o sujeito e a escrita, assim como narra Benjamin. O que nos lembra a poesia de Mallarmé – para Benjamin, uma escrita publicitária – e o benefício da materialidade,¹⁸⁸ isto é, a tendência à autorreferencialidade, que pode ser encontrada na poesia strammiana. Esta é, sem dúvida, marcada pela busca da essência da palavra, de sua capacidade mais precisa de se exprimir, em detrimento de sua capacidade de comunicar. A expressão da palavra, seu rosto, seus sentimentos, suas sensações.

¹⁸⁷ O claro acorda o escuro/O escuro aborta a luz/ O espaço rompe os espaços/ Farrapos afogam-se na solidão!/ A alma dança/ E/ Oscila e oscila/ E/ Estremece no espaço/ Você!/ Meus membros buscam-se/ Meus membros roçam-se/ Meus membros/ Oscilam afundam afogam-se/ Na/ Imensidão/ Você!

O claro aborta o escuro/ O escuro devora a luz!/ O espaço se afoga na solidão/ A alma/ Ferve/ Ferrolha-se/ Para!/ Meus membros/ Giram/ Na/ Imensidão/ Você!

O claro é luz!/ A solidão sorve!/ A imensidão escorre/ Rasga/ Me/ Em/ Você!/ Você! STRAMM apud PINTHUS, 2006: 144. Tradução de CAMPOS, 2009: 45-46.

¹⁸⁸ Ver AGUIAR, 2010: 26.

Apesar de “*Dämmerung*” não explorar a materialidade da página, por exemplo, como o fazem os concretistas, é claro o estado de latência em que se encontra esse recurso. Uma boa forma de perceber a materialidade implícita no poema aqui analisado é dispor suas estrofes horizontalmente na página, ao invés de lê-lo de forma linear, passando as páginas. O resultado é, antes de mais nada, visual: formam-se aos olhos as estalactites de linguagem a que Augusto de Campos se refere. Além disso, essa nova disposição espacial do poema permite que ele seja lido de outras formas, como da direita para a esquerda, ou mesmo do fim para o início, procedimento que remete à ideia de jogo, e permite uma visão inusitada dos movimentos das palavras e das imagens a que nos referimos inicialmente. Essa experiência de leitura do poema mostra como a poesia strammiana tem “potencial de materialidade”, apesar de este não ter sido explorado pelo autor.

Arrisquemos uma possível leitura. Com essa visão panorâmica do poema, os movimentos de transmutação e extinção dos elementos do texto tornam-se mais nítidos. Antes de mais nada é preciso lembrar que *Dämmerung*, em alemão, usualmente traduzido por “crepúsculo”, pode significar a passagem tanto do dia para a noite, quanto da noite para o dia, isto é, tanto “crepúsculo” quanto “alvorada”. A palavra portanto carrega mais a conotação do instante de indefinição do que do “escurecer”, conforme a sua tradução em português nos leva a crer. O escuro, em embate com o claro na primeira estrofe, parece triunfar na segunda (no momento em que ele “devora” a luz). No entanto, para surpresa do leitor, é ele que sucumbe na terceira estrofe pelo desaparecimento do escuro e também pela reiteração surgida no verso “O claro é luz!”, reforçada ainda pela exclamação. Num movimento semelhante (de transfiguração), o espaço se transfigura em outros elementos e, enfim, é absorvido pela solidão. O movimento – da alma, dos membros – parte da harmonia e da delicadeza da dança, que “oscila e oscila” e “estremece no espaço”. Rapidamente ele se transmuta nos membros, transmutação expressa pelos verbos que se seguem no verso 14 da primeira estrofe, sem pontuação, o que aumenta a intensidade da sensação de angústia. Na segunda estrofe, o movimento da alma parece tornar-se insuportável, com os versos “ferve” e “ferrolha-se”, até que a alma “para!”. A pontuação dramatiza o momento em que a alma perde seus movimentos. Os membros perdem-se na imensidão, e parecem ser absorvidos por “você!”.

Dessa forma, o crepúsculo surge no texto objetivamente, por meio da mistura e da fusão do claro com o escuro, e também metaforicamente, por meio da mistura do movimento com o elemento estático. Além dessas conotações, encontra-se ainda uma terceira: um momento em que os limites entre o “eu” lírico e o destinatário do poema, “você”, também se

encontram borrados, embaçados. O “eu” lírico se confunde com “você”, mal pode se diferenciar, se distanciar e acaba, na terceira estrofe, fragmentado, absorvido. Os elementos que permanecem na terceira estrofe, isto é “solidão”, “imensidão” e “você” parecem ser catalisadores de todos os outros elementos do texto sendo que, no fim, até mesmo a imensidão sucumbe, “escorre”. Ela está ligada à solidão (que “sorve” aparentemente todos os outros elementos do texto) e também a “você”, o elemento que, assim como a “solidão”, é o único que não apenas permanece, mas também absorve todo o resto. A repetição do último verso revela que a ambiguidade das outras duas estrofes – ou talvez o momento do crepúsculo – acaba por se desfazer. Assim como o claro triunfa – deixando a entender que a manhã nasceu –, “você” também acaba por sugar tudo para si e triunfar. Outra observação importante é com relação à função dos verbos no poema. Eles funcionam como um elemento de combustão – quando têm em seu campo semântico a sensação de calor, “ferve”, “ferrolha-se” –, ou um elemento corrosivo/desagregador – “estremece”, “afogam-se”, “afundam”, “sorve”, “rasga”, “escorre” –, pois são os responsáveis pela transfiguração dos outros elementos do texto e causam a sua dissolução ou a sua fusão.

A poesia strammiana pode ser considerada radicalmente autônoma, devido ao seu grau de desprendimento da realidade (isto é, sua autorreferencialidade). Como consequência dessa leitura, poder-se-ia considerar que sua obra representa a total despolitização da literatura. De fato, sob uma análise tradicional que busca a interpretação do texto, pode-se chegar a esse tipo de conclusão, uma vez que a poesia de Stramm é destruição pura da linguagem enquanto instrumento de comunicação. A capacidade de representação de seus poemas, isto é, o conteúdo que veiculam é praticamente inexistente ou inacessível ao receptor. Também se partirmos da biografia do poeta, não será difícil perceber sua falta de engajamento em causas ou ideais da época ou mesmo com os grupos de artistas que posteriormente foram chamados de expressionistas.

No entanto, se retomarmos nossa discussão a respeito da parataxe, seremos capazes de identificar o elemento político (ou ideológico) em seu texto. O uso de todas as formas de parataxe descritas por Adorno é abundante em sua poesia: seja a enumeração, a inversão e mesmo a pseudo-lógica, recurso dificilmente encontrado na poesia de vanguarda, típico da literatura *nonsense*, e que consiste na ausência de relação lógica entre a conclusão e as premissas apresentadas. Em Stramm, a ambiguidade dos enunciados causa o adiamento da compreensão, instaura uma sensação temporal impensada, talvez a da eternidade, para o intervalo entre o momento de recepção do texto e o de compreensão. Esse efeito não pode ter

sido despropositado, se considerarmos a época e o local em que o autor viveu. Kurt Pinthus parece enxergar uma ação politizada em sua poesia:

Stramm dissolveu sua paixão da ilusão das aparições e associações e condensou sentimento límpido em in-palavras trovejantes, im-pactos tempestuosos. A verdadeira batalha contra a realidade havia começado com essas explosões terríveis, que deveriam, ao mesmo tempo, destruir o mundo e criar um novo mundo a partir da humanidade.¹⁸⁹

Por sua vez, Augusto de Campos caracteriza a poética de August Stramm com adjetivos como “estranha”, “extremada”, “vigorosa”, “rebelionária”, não apenas devido à radicalidade de suas soluções linguísticas (ou, antes, antilinguísticas), ou talvez, mostrando que escolhas formais tão radicais só podem expressar uma alma conflituosa e revolucionária. Dessa forma, mesmo sem ter participado de cabarés ou frequentado grupos de artistas expressionistas em vida,¹⁹⁰ a poesia de Stramm é considerada a mais radical do expressionismo e sua “teoria da arte da palavra” é comparada à linguagem transmental – “*zaúm*” – de Klebnikov e às palavras-valise de Carrol e Joyce, devido à busca da autonomia da palavra, o que caracteriza o salto radical que sua poética dá, em relação ao restante da poesia expressionista, em direção ao experimentalismo linguístico. A relação que o poeta estabelece entre a linguagem e o mundo, isto é, a forma como lida com o conteúdo, com a função representativa da arte, é inovadora. Se observarmos como o conteúdo é fortemente presente na poesia de Heym e Hoddiss – apesar da força da estrutura paratática radical presente na poesia deste último –, e compararmos à poesia de Stramm, verifica-se que o conteúdo aqui ainda aparece, mas está fragmentado, a ponto de não se conseguir extrair sentido de seus poemas.

¹⁸⁹ PINTHUS, 2006: 27. No original, „Stramm löste seine Leidenschaft vom Trugbild der Erscheinungen und Assoziationen los und ballte reines Gefühl zu donnernden Ein-Worten, gewitternden Ein-Schlägen. Der wirkliche Kampf gegen die Wirklichkeit hatte begonnen mit jenen furchtbaren Ausbrüchen, die zugleich die Welt vernichten und eine neue Welt aus dem Menschen heraus schaffen sollten.“ Tradução nossa.

¹⁹⁰ August Stramm trabalhou a vida inteira nos Correios e, ao contrário de grande parte dos expressionistas, não foi boêmio, levou uma vida pacata, sem grandes acontecimentos. Tem uma obra pequena – apenas 64 poemas ao todo – da qual não publicara quase nada em vida. Conheceu Herwarth Walden (1878-1941) dois anos antes de sua morte prematura (aos 41 anos no campo de batalha) e, através da revista *Sturm*, da qual Walden era o fundador, teve contato com a arte modernista. Ver CAMPOS, 2009.

3.3 – ... da Humanidade



George Grosz, “Selbstmörder”, 1916.

Negação das influências externas: sejam elas advindas do passado, isto é, da tradição, sejam elas advindas da realidade, da natureza. Esse era o fundamento da concepção de arte expressionista. Conforme constatado anteriormente, este não foi um movimento homogêneo. No entanto, justamente o que esses autores tinham em comum, segundo Jorge de Almeida, era uma espécie de vocação anarquista marcada pela rejeição veemente a qualquer tipo de influência sobre a sua ou sobre qualquer produção artística.¹⁹¹ O poeta expressionista buscava nas coisas do mundo, ao invés de um modelo para ser reproduzido em sua obra, a sua “significação eterna”,¹⁹² sua essência. Essa busca se deu, no processo criativo, pela deliberada deformação da realidade, da sujeição dos objetos ao olhar do artista, de forma que a sua expressão fosse a expressão humanizada da realidade. Isto significa que a expressão da realidade na obra deveria passar unicamente pela visão subjetiva do artista.

Edschmid caracteriza a forma de representação reivindicada pela arte expressionista, em contraposição à representação impressionista e à realista:

¹⁹¹ ALMEIDA, 2007: 34.

¹⁹² NAZÁRIO, 1983: 21.

O artista expressionista transfigura assim todo o espaço. Ele não olha: vê; não narra: vive; não reproduz: recria; não encontra: busca. (...) Os fatos adquirem importância somente no momento em que a mão do artista, estendida através deles, fechando-se agarra aquilo que está por trás deles. (...) O mundo já existe, não teria sentido fazer uma réplica dele; a principal tarefa do artista consiste em indagar seus movimentos mais profundos e seu significado fundamental, e em recriá-lo.¹⁹³

Não é à toa que no Cinema “a natureza é suprimida e remodelada: a lua, as nuvens, os raios de sol são pintados no cenário e participam do fluxo anímico dos personagens”.¹⁹⁴ Com seus próprios recursos estéticos, a poesia também suprimiu e remodelou a natureza, principalmente por meio do estranhamento: a linguagem fragmentada, associações inusitadas, falta de lógica discursiva.

Mas a sujeição, geralmente violenta, da natureza tinha um objetivo. Ao retratá-la ou à cidade grande e seus objetos, seus cenários, suas multidões, esse era o tema fundamental para os expressionistas: a humanidade. Por isso tudo o que está em volta deve participar “do fluxo anímico dos personagens”.¹⁹⁵ Mas a humanidade representada nesta poesia não é toda a humanidade, nem tampouco a humanidade representada pelo classicismo. É necessário levantar a questão: o que é o humano nessa arte? Assim como Benjamin identificou na poesia de Baudelaire o genuinamente humano como o excluído, o marginal, o abjeto, como os expressionistas caracterizam o seu ideário humanista? Considerando a tese de Walter Benjamin a respeito do homem moderno, quem seria o “herói” para o expressionista? A imagem à qual todos costumam relacionar a arte expressionista pode dar indícios para a resposta aqui buscada: “O grito”, de Edvard Munch. Nela a representação da cidade mostra algo que está além da própria cidade: a expressão do sujeito que está imerso nela, seu grito de horror diante daquilo que a cidade a ele reservara. Segundo Kasimir Edschmid, “[c]ada homem não é mais um indivíduo ligado ao dever, à moral, à sociedade, à família: nessa arte, ele se torna apenas uma coisa, a maior e a mais mísera, torna-se homem”.¹⁹⁶

Chamemos a atenção à definição contraditória de Edschmid: “o homem se torna apenas uma coisa, a maior e mais mísera, torna-se homem”. Em primeiro lugar, interessa ao

¹⁹³ EDSCHMID, 2007: 57-59. No original: “So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht. (...) Die Tatsachen haben Bedeutung nur so weit, als, durch sie hindurchgreifend, die Hand des Künstlers nach dem fasst, was hinter ihnen steht. (...) Die Welt ist da. ES wäre sinnlos, sie zu wiederholen. Sie im letzten Zucken, im eigentlichsten Kern aufzusuchen und neu zu schaffen, das ist die größte Aufgabe der Kunst”.

¹⁹⁴ NAZÁRIO, 1983: 18.

¹⁹⁵ NAZÁRIO, 1983: 18.

¹⁹⁶ EDSCHMID, 2007: 59. No original: “Jeder Mensch ist nicht mehr Individuum, gebunden an Pflicht, Moral, Gesellschaft, Familie. Er wird in dieser Kunst nichts als das Erhebendste und Kläglichste: *er wird Mensch*”.

expressionismo retratar apenas o indivíduo desligado dos valores da sociedade moderna, como o dever, a moral, a família. Esse homem é aquele que está excluído, o marginal daquela sociedade capitalista que se estabelecia na Alemanha com um século de atraso em relação à França e à Inglaterra. O poeta Ludwig Rubiner expressa claramente quem é esse herói, que possui vários rostos, entre os quais o do poeta:

Quem são os camaradas? Prostitutas, poetas, sub-proletários, coletores de objetos perdidos, ladrões ocasionais, ociosos, casais de desempregados, comilões, vagabundos, assaltantes, críticos, dorminhocos, canalhas. E em alguns momentos todas as mulheres do mundo. Somos a escória, a ralé, o desprezo. (...) Somos a santa plebe.¹⁹⁷

O humano representado na arte expressionista, portanto, nada tem em comum com o atlético e otimista *uomo lottatore* de Marinetti, mas assemelha-se ao herói moderno que Benjamin descobriu na poesia de Baudelaire, sob as máscaras do *flâneur*, do *dândi*, do apache e do trapeiro: agora suas máscaras são a do louco, do animal, do doente, do aprisionado, do ladrão. O homem excluído, a ralé, aquele que expressa de forma mais precisa o sujeito fragmentado, por não pertencer ao seio da sociedade, por não se identificar com o sujeito autônomo, que controla a natureza fora e dentro de si, mas, ao contrário, é controlado por ela. No entanto, mesmo fragmentado, mísero, excluído dos meios de produção e da forma de vida que ele mesmo criou, o homem permanece a *maior* coisa, isto é, está no centro da expressão artística. A resistência às pressões externas e internas de sua condição na modernidade é o seu êxito, a sua resposta à realidade mecanizada que o excluiu e ao sentimento de aprisionamento, de estranhamento. Pode ser o fim de uma era, o fim mesmo de um homem, mas não o fim da humanidade. Nas profundezas do caos, na visão do apocalipse, a imagem do homem permanece central, talvez aguardando por um novo tempo que virá após o fim dos tempos. Até então, a sua imagem será a do derrotado. Conforme afirma Benjamin, o suicídio se torna um instinto mais forte que o de preservação.¹⁹⁸

¹⁹⁷ RUBINER *apud* CAVALCANTI, 2000: 20.

¹⁹⁸ BENJAMIN, 2000: 83-84.

3.3.1 – O grotesco na poesia cínica de Gottfried Benn

A forma muitas vezes caótica, fragmentada e violenta com que os poetas expressionistas representam, em suas obras, o mundo e seus objetos revela, por um lado, que esses artistas não vangloriavam o moderno e os frutos de seus avanços materiais e que, por outro, não pretendiam se resguardar dessa nova realidade que os cercava. Asche de Paula observa que, no movimento expressionista, “o contato com a realidade força o homem a rever suas questões internas”.¹⁹⁹ O mundo parecia sufocá-los, aniquilá-los, fragmentá-los, em grande parte devido à percepção de que os objetos e os próprios indivíduos estavam desprovidos daquilo que Simmel chama de valor específico, de incomparabilidade. Diante dessa realidade de aniquilação, como expressar-se criativamente? A forma encontrada para expressar as questões internas do homem moderno, isto é, a questão da perda da identidade, foi o grotesco.

Gottfried Benn pode ser considerado o maior representante da arte grotesca na poesia expressionista. Mesmo que não falem diretamente da cidade grande, os poemas de Benn são como os de Baudelaire: suas imagens são impregnadas da experiência moderna da aniquilação do sujeito, elas surgem através do “véu agitado”²⁰⁰ da cidade grande. Seus poemas podem ser metáforas da experiência na metrópole moderna, ou mesmo da guerra, cuja experiência foi pressentida pela poesia expressionista, em parte sem dúvida devido à conjuntura macropolítica do imperialismo europeu, que vinha se tencionando desde o final do século XIX. No entanto, não se pode deixar de considerar que ambas experiências, a da guerra e a da vida na cidade grande, têm afinidades profundas. O assoberbamento do mundo perante o indivíduo, as forças de aniquilamento vivenciadas na cidade grande se intensificam e se concretizam na guerra, deixando de ser metafóricas.

Como médico, Benn viveu cercado de doença e de morte, nos hospitais da cidade grande e nos campos de batalha. É um dos poetas expressionistas mais vigorosos e violentos, que soube mais que qualquer outro representar o grotesco e o abjeto, traços fundamentais deste movimento de vanguarda. O cinismo e a deformação grotesca são os principais recursos utilizados pelo poeta como forma de rebelião contra a sociedade civilizada, nacionalista e

¹⁹⁹ PAULA, 2007: 140.

²⁰⁰ BENJAMIN, 2000: 117.

militarista de seus pais. Esse traços são marcantes no poema “Kleine Aster” [“Pequena Sécia”]:

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt.
Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster
zwischen die Zähne geklemmt.
Als ich von der Brust aus
unter der Haut
Mit einem langen Messer
Zunge und Gaumen herausschnitt,
muss ich sie angestoßen haben, denn sie glitt
in das nebenliegende Gehirn.
Ich packte sie ihm in die Brusthöhle
zwischen die Holzwolle,
als man zunähte.
Trinke dich satt in deiner Vase!
Ruhe sanft,
kleine Aster!²⁰¹

É importante observar, antes de mais nada, a estrutura do poema, que se apresenta na forma de uma linguagem linear, com construções hipotáticas do discurso, ao contrário dos poemas analisados na seção anterior. Ainda assim, Gottfried Benn é considerado um dos grandes representantes do expressionismo poético alemão. Benn não embaralhou as visões, como Hoddiss, também não confrontou a realidade com a mão sádica de um deus demonizado, como Heym, nem quebrou a linguagem, levando-a ao limite do *nonsense*, como Stramm. Ainda assim, sua poesia causa impacto, gera inquietação. Gottfried Benn encontrou outra forma de expressar a angústia existencial e denunciar a falsa ordem do mundo em sua poesia: com uma linguagem violentamente direta, em formato semelhante ao de relatórios científicos, o poeta provoca estranhamento e mal-estar por meio da inversão da forma de pensamento, ao criar expectativas e frustrá-las, por meio do absurdo dito cruamente, gerando a experiência estética do grotesco, típica do expressionismo e da qual Gottfried Benn é um dos mestres.

O título do poema gera expectativa de bucolismo, leveza, reconciliação com a natureza. No entanto, logo se percebe o cinismo da poética de Benn, no primeiro verso, que contraria o desejo induzido pelo título com uma cena narrada de forma direta e fria sobre um morto, jogado sobre uma mesa, aberto por uma faca pelo próprio narrador.

²⁰¹ “Um carroceiro afogado foi içado para cima da mesa. / Alguém lhe tinha enfiado entre os dentes / Uma sécia, de um lilás claro-escuro. / Quando, a partir do peito, / por debaixo da pele, / lhe arranquei a língua e o palato / com uma grande faca, / devo ter-lhe tocado, porque ela escorregou / para o cérebro que estava ao lado. / Meti-lhe na caixa torácica, / no meio das aparas de madeira, / quando o cosiam. / Bebe no teu vaso até a saciedade! / Descansa em paz / Pequena sécia!” BENN apud PINTHUS, 2006: 52. Tradução de BARRENTO, 1976: 248.

Ocorreu por acaso estar esta florzinha espetada no corpo, “alguém lhe tinha enfiado entre os dentes”, uma mostra de que aquele cadáver tinha o mesmo valor de um objeto. O descuido e a frieza com que o morto fora tratado transmuta-se, ao longo do poema, em excessivo zelo pela florzinha. Enquanto o sujeito é desumanizado, coisificado, a florzinha é personificada, com ela o narrador inclusive conversa, preocupado com o seu bem-estar. A frase “descanse em paz”, normalmente dirigida aos mortos, como sinal de consideração a suas almas (por aqueles que acreditam na transcendência), foi direcionada à planta, cujo “vaso” passou a ser o peito escancarado do defunto.

Como se pode observar, a estrutura lexical e sintática não sofreu grandes alterações; seguem as regras da linguagem padrão, inclusive com pontuação coerente. Também não há imagens que não sejam verossímeis, ou alegóricas, ou abstrações. Sem formação de neologismos, ou tampouco deformação de palavras ou estruturas sintáticas, a força de sua lírica está no escancaramento – ou no desnudamento – das imagens “feias” que a sociedade burguesa procurava afastar da vida: a morte, o defunto, a exumação, o sangue, as partes do corpo; tudo isso foi enclausurado por essa sociedade dentro dos hospitais, necrotérios e cemitérios, como forma de assepsia. O sentimento de aniquilamento do sujeito é fortemente desnudado também, pela inversão de valores operada pelo narrador, pela insensibilidade demonstrada pelo seu “próximo”, perversamente aguçada pela sensibilidade exagerada em relação à flor, ainda viva, mas apenas uma flor. Há, ao mesmo tempo, a denúncia e a ostentação daquilo que a sociedade deseja manter velado, do que é feio, nojento, abjeto. Essa atitude ambígua parece conferir ainda mais força à lírica cínica de Gottfried Benn.

É fácil notar o estilo direto do poeta, objetivo, preciso, como a linguagem científica. Seus poemas assemelham-se a espécies de relatórios clínicos em grande parte dos casos. Apesar da utilização do discurso linear, a força de sua poética está justamente na forma como o autor transmuta valores e consegue criar uma atmosfera intensa, de assombro e tensão, seja pela ressignificação dos sentidos – visão, olfato, e mesmo memória se confundem e se fundem –, em poemas como “D-Zug” [“Comboio Rápido”],²⁰² com grande apelo sinestésico, em que se cria, a partir de uma situação cotidiana, um universo misterioso, em que pessoas transbordam seus limites humanos, transmutam-se em cores e cheiros, seja por meio de imagens hiper-realistas da doença, da morte, da violência, em poemas como “Mann und Frau

²⁰² BENN *apud* PINTHUS, 2006: 130. Devido à limitação de uma dissertação de mestrado, não será possível analisar este poema.

gehen durch die Krebsbaracke” [“Homem e mulher passeiam pelo pavilhão das cancerosas“], gerando, dessa forma, a sensação estética do grotesco:

Der Mann:
Hier diese Reihe sind zerfallene Schöße
und diese Reihe ist zerfallene Brust.
Bett stinkt bei Bett. Die Schwestern wechseln stündlich.

Komm, hebe ruhig diese Decke auf.
Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte
das war einst irgendeinem Mann groß
und hieß auch Rausch und Heimat. –

Komm, sieh auf diese Narbe an der Brust.
Fühlst du den Rosenkranz von weichen Knoten?
Fühl ruhig hin. Das Fleisch ist weich und schmerzt nicht. –

Hier diese blutet wie aus dreißig Leibern.
Kein Mensch hat so viel Blut. –
Hier dieser schnitt man
erst noch ein Kind aus dem verkrebsten Schoß. –

Man lässt sie schlafen. Tag und Nacht. – Den Neuen
sagt man: hier schläft man sich gesund. – Nur Sonntags
für den Besuch lässt man sie etwas wacher. –

Nahrung wird wenig noch verzehrt. Die Rücken
sind wund. Du siehst die Fliegen. Manchmal
wäscht sie die Schwester. Wie man Bänke wäscht. –

Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett.
Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort.
Saft schickt sich an zu rinnen. Erde ruft. – ²⁰³

²⁰³ “O homem:

Esta fila aqui são ventres putrefatos
E esta outra são seios putrefatos.
Cama a cama um cheiro nauseabundo. As enfermeiras mudam de hora a hora.

Anda, ergue sem medo esta coberta.
Olha, este montão de gordura e de pus
significou já algo de sublime para um homem,
já foi embriaguês, terra natal.

Vem cá, olha esta cicatriz no peito.
Não sentes o rosário de contas moles?
Apalpa sem receio. A carne é mole e já não dói.

Esta aqui sangra por trinta corpos.
Ninguém pode ter tanto sangue.
A esta aqui conseguiram ainda
Extrair-lhe um filho do ventre canceroso.

Deixam-nas dormir. Dia e noite. Às novas

Ao teorizar sobre o drama expressionista no Cinema, Luiz Nazário lembra as palavras de Jean Mitry a respeito dos objetos e de sua função simbólica na arte expressionista: “Quer se trate de uma lamparina, da paliçada, de um muro ou de uma calçada, o objeto implicado neste conjunto tem uma tripla significação”.²⁰⁴ Por “tripla significação”, o autor quer dizer, em primeiro lugar, a própria materialidade do objeto e seus aspectos; em segundo, uma “significação abstrata”, em que ele representa sua essência; em terceiro lugar, na situação dramática em que está inserido, o objeto se torna signo. No momento em que se torna signo, ele passa a significar, além do que é, qualquer outra coisa que lhe obriguem a significar.

Esse estado a que o objeto é submetido, de tripla significação, acaba por torná-lo pesado, sobrecarregado, “ele parece denso, de uma espessura incomum, de tal forma e tanto que até a luz participa do sufocamento dos indivíduos”.²⁰⁵ Dessa forma, a sensação vivenciada pelo sujeito moderno, de sufocamento pelo próprio ambiente em que vive, consegue ser reproduzida plasticamente no drama expressionista. Não se pode deixar de evidenciar que o procedimento das significações dos objetos descrito por Jean Mitry assemelha-se ao processo de alegorização de que Benjamin trata:²⁰⁶ o objeto que representa, ao mesmo tempo, a si mesmo, a sua essência e o que quer que o alegorista deseje. Isso explica o fato de tudo ficar sobrecarregado, envolto numa aura sombria, irrespirável.

A primeira observação a se fazer sobre o poema acima é que a cena descrita só pode se passar em uma cidade grande e moderna: um pavilhão em que se tratam doentes de forma burocratizada e organizada para atender a um grande número de casos eficazmente é uma invenção da modernidade urbana. Se pensarmos sob a perspectiva da alegorização, conforme descrito a respeito do Cinema, o hospital pode ser um hospital (o objeto representando a si mesmo), assim como pode ser a representação abstrata de “todos os hospitais” – ou, mais precisamente, “o” hospital enquanto arquétipo –, e também pode ser a representação da

dizem-lhes: aqui o sono é cura. Só aos domingos,
quando há visitas, as deixam mais despertas.

Come-se pouco já. As costas
Estão em ferida. Vês bem as moscas. Por vezes
a enfermeira lava-as. Como quem lava bancos.

Aqui, a terra incha já em redor de cada leito.
A carne mirra e torna-se planície. O ardor vital vai-se desvanecendo.
A linfa resigna-se a escorrer. A terra chama.” BENN apud PINTHUS, 2006: 96. Tradução de BARRENTO, 1976: 254.

²⁰⁴ MITRY *apud* NAZÁRIO, 1983: 19.

²⁰⁵ NAZÁRIO, 1983: 19.

²⁰⁶ BENJAMIN, 1984.

cidade grande. Se nos aventurarmos adiante no jogo do alegorista, podemos tomar as mulheres cancerosas como aquilo que elas são em sua materialidade pura – como objetos mesmo, uma vez que os sujeitos são antes objetos simbólicos nesta arte –, ou como “o” doente em sua essência, ou, ainda, como os cidadãos de uma cidade.

Aquilo que hoje não passa de “um montão de gordura e pus” “significou já algo de sublime para um homem”, isto é, já foi único, inigualável, até mesmo “embriaguês, terra natal”. Hoje estão enfileiradas, separadas não por afinidades que possam ter entre si, ou por qualquer interesse em comum, ou para realizar tarefa, mas por especificidades da doença que as transformou em matéria em decomposição. Todo traço particular dessas mulheres se extinguiu. O espírito já não se impõe. Os termos utilizados por Benn para referir-se às mulheres mostram a coisificação do humano, tema fundamental na arte expressionista: por meio da metonímia, como em “ventres putrefatos”, “seios putrefatos”, “montão de gordura e pus” ou por meio da metáfora “bancos”, aquilo que um dia foram mulheres transforma-se em simples matéria, putrefata. Como no poema anteriormente analisado, o autor causa mal-estar por meio da objetividade desconcertante, escancarando cinicamente o estado de degradação física e espiritual em que elas se encontram.

Se seguirmos o jogo do alegorista proposto, pode-se afirmar que a coisificação e a sujeição que ocorrem com o corpo dessas cancerosas é o que ocorre com “a vida do espírito”²⁰⁷ na cidade grande. Por meio da descrição do estado em que se encontram as cancerosas, não é difícil recordar a teoria da perda da individuação do sujeito na vivência – também devastadora – da cidade grande. Mesmo o leitor desavisado e alheio sente-se seguramente perturbado e possivelmente compassivo pela cena que tem diante de seus olhos. O incômodo e a compaixão, no entanto, transformam-se, para o leitor mais consciente de sua própria situação, em angústia e mesmo desespero. A percepção de que “o ardor vital” que se vai desvanecendo é o seu próprio e que o espírito sofre tanto quanto o corpo de cancerosas, quando tratado como bancos, largado ao próprio sono para não compreender a própria realidade, é asfixiante para os artistas expressionistas. A reação a essa percepção foi a tentativa de se apoderar da realidade e de si mesmos: tomá-la para si, deformá-la e revelar assim seu caráter único. E, dessa forma, usá-la para resgatar a sua capacidade criadora e o que há em si de mais particular, de único e inconfundível.

²⁰⁷ SIMMEL, 2005.

O poema “Der junge Hebbel”, de Gottfried Benn, parece expressar exatamente o sentimento de alienação e o anseio dolorido (“que grita”) de se (re)apoderar da realidade e de si, num ato de recriação:

Ihr schnitzt und bildet: den gelenken Meißel
In einer feinen weichen Hand.
Ich schlage mit der Stirn am Marmorblock
Die Form heraus.
Meine Hände schaffen ums Brot.

Ich bin mir noch sehr fern.
Aber ich will Ich werden!
Ich trage einen tief im Blut,
Der schreit nach seinen selbsterschaffenen
Gotterhimmlen und Menschenerden. –

Meine Mutter ist eine so arme Frau,
Dass ihr lachen würdet, wenn ihr sie sähet,
Wir wohnen in einer engen Bucht,
Ausgebaut an des Dorfes Ende.
Meine Jugend ist mir wie ein Schorf:
Eine Wunde darunter.
Da sickert täglich Blut hervor.
Davon bin ich so entstellt. –

Schlaf brauche ich keinen.
Essen nur so viel, dass ich nicht verrecke!
Unerbittlich ist der Kampf
und die Welt starrt von Schwertspitzen.
Jede hungert nach meinem Herzen.
Jede muss ich, Waffenloser,
in meine Blut zerschmelzen.²⁰⁸

O poema inicia-se com um destinatário: “vocês”. Por meio desse monólogo endereçado ao leitor, ou mais provavelmente a espectadores, uma vez que fala a vários ao mesmo tempo, é montada uma cena em que o “eu” lírico se coloca em posição de defesa. As comparações feitas mostram o contraste que Benn explora tão bem em seus versos e coloca uma das partes em franca desvantagem frente à outra. A experiência digna de clemência do “eu” lírico se

²⁰⁸ “Vocês talham e modelam: o articulado cinzel / em uma mão macia e fina. / Eu extraio com a testa do mármore / a forma. / Minhas mãos trabalham pelo pão.

Ainda estou muito distante de mim. / Mas eu quero me tornar Eu! / Eu carrego um profundo no sangue, / Que grita pela sua própria criação / De céus dos deuses e terras dos homens.

Minha mãe é uma mulher tão pobre, / que vocês ririam dela se a vissem, / nós moramos numa estreita enseada, / Construída no fim da vila. / Minha juventude me é como uma crosta: / sob ela uma ferida. / Dela o sangue escoar todo dia. / Por isso estou tão desfigurado. –

De sono não preciso. / De comida, apenas o bastante para não morrer de fome! / Implacável é a luta / e o mundo está cheio de pontas de espadas. / Todas sedentas pelo meu coração. / Uma a uma, preciso, desarmado, / no meu sangue derreter.”

BENN *apud* PINTHUS, 2006: 70. Tradução nossa.

caracteriza pela violência, “Eu extraio com a testa do mármore / a forma”; privação, “Minhas mãos trabalham pelo pão” e “Minha mãe é uma mulher tão pobre”; marginalidade, “nós moramos numa estreita enseada, / Construída no fim da vila”; vergonha, “que vocês ririam dela se a vissem”; dor, “Minha juventude me é como uma crosta: / sob ela uma ferida”.

A aparente submissão com que se expõe, despencando vergonhosamente diante de seus opositores, literalmente mostrando a “ferida” sob a “crosta” pode ser interpretada como irônica. A primeira incoerência desta postura submissa é de ordem gramatical: em alemão existe um registro de pronomes próprio para situações formais, em que se mantém a distância entre os interlocutores intencionalmente para garantir que os limites da intimidade não serão transpostos. No poema, em que é clara a distância social que separa as partes envolvidas, o uso do pronome informal “ihr” [vocês] causa estranhamento numa situação em que o grau de intimidade é claramente baixo. Há uma ambiguidade, como se o “eu” lírico tratasse como amigos os seus opositores, obrigando-os a uma intimidade impensada. Numa conjuntura de submissão real, isso não seria possível.

Por meio dessa subversão de valores e da técnica direta do autor, pode-se interpretar que o “eu” lírico, ao expor-se e ridicularizar-se, está na verdade expondo a “mão macia e fina” que “talha e molda”, enquanto ele deve “extrair com a testa” “a forma do mármore”. A desigualdade é denunciada de forma invertida, como se o denunciado estivesse com vergonha de sua condição e permitisse até que seus opositores rissem de sua mãe, por ser pobre. A astúcia para o marginal que pretende colocar-se em público é atributo essencial. Falar de si num mundo higiênico, ordenado, rico, que nada tem a ver com a sua experiência é um ato arriscado, fadado ao fracasso, pois não há voz para aqueles que não pertencem. A falsa lisonja é uma forma astuciosa de fazê-lo.

A astúcia é flagrante também pela forma como o autor separa as estrofes, alternando aquelas em que há a comparação entre os mundos (estrofes 1 e 3) com aquelas em que o “eu” lírico toma a palavra para falar apenas de si, de sua angústia asfíxiante, da sensação de aniquilação, de não pertencimento, e também do sonho de tornar-se deus – mesmo que um deus secularizado, que só é capaz de criar o seu próprio mundo particular – assim como de sua rotina gloriosa, de guerreiro que luta “desarmado”, a “derreter”, “uma a uma”, as “pontas de espadas”, “todas sedentas pelo seu coração”. Esse é o presente que o mundo lhe oferece: uma “luta implacável”. E sua resposta é ainda mais feroz.

A sensação transmitida por esse poema se assemelha muito àquela que Simmel descreve em seu artigo sobre a vida na metrópole moderna: o sentimento de aniquilação

gerado pela perda da identidade do espírito humano na cidade. Para Simmel, a única possibilidade de não se deixar desintegrar na áspera experiência urbana é re-fazer-se indivíduo, re-inventar-se com os próprios recursos. Esse é o outro lado da moeda que, segundo Simmel, apresenta-se ao sujeito na modernidade urbana. E ambos elementos estão presentes neste poema: a sensação de ameaça aterrorizante e a atitude de luta diante dela, a tentativa de se reinventar com os próprios recursos, ou seja, os recursos estéticos. Dessa forma, a ameaça, ao invés de intimidar os poetas expressionistas, torna-se inspiração para sua arte e tema central em suas obras. A busca pela reconquista da subjetividade tornou-se ideal desses artistas: a tentativa de recriar o mundo e, conseqüentemente, a si mesmo, sem se deixar subordinar a leis externas. Mesmo que a derrota pareça inevitável.

Pauliceia Desvairada: O paradoxo modernista brasileiro na estética indecisa da cidade



Tarsila do Amaral: "Antropofagia", 1929

4.1 – A polifonia dissonante na poesia de *Pauliceia*

No “Prefácio Interessantíssimo” de *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade tece várias considerações ao que ele ironicamente chama de “teoria engenhosa”.²⁰⁹ O tom irônico que o escritor usa em vários momentos no prefácio e nos poemas do livro parece querer manter seus leitores atentos ao perigo que ele sabia que corriam: aceitar a imposição de um padrão que lhes fosse indeglutível. E, no fim do prefácio, chama suas teorias de disparatadas, como se tivessem cumprido sua missão apenas por nascerem e, por isso, já deveriam morrer. E realmente era essa a proposta estética de Mário de Andrade: libertar o ato da criação de regras estilísticas que atuam como leis externas restritivas. Libertar da opressão da tradição, que ele chama de escola. Para o autor, esta é a diferença fundamental entre a poética modernista e as passadas:

Nestas há leis de bom proceder, há “Don’t”, há manuais do bom conselheiro, há regras de preconceito artístico, teias concêntricas da Beleza imitativa (...). Na orientação modernizante seguem-se indicações largas dentro das quais se move com prazer a liberdade individual. Não se encontra nela regras de arame farpado que constroem senão indicações que facilitam. E tanto mais legítimas que são tiradas da realidade exterior e do maquinismo psicológico.²¹⁰

Entretanto, a conquista da liberdade teria seu preço. No ímpeto da ruptura vanguardista, os primeiros modernistas viram-se diante do desafio da liberdade tanto buscada. Criariam a partir de quais fundamentos? Negavam o “chão” oferecido pela tradição e, em troca, teriam que se reinventar. Tarefa que se mostrou tortuosa, tanto no sentido figurado, isto é, difícil, quanto no sentido literal, ou seja, cheia de curvas e desvios, nem sempre esteticamente frutíferos.

Mário de Andrade, grande teórico do modernismo, aquele que dedicou a vida a essa procura – que afirmava querer menos encontrar do que continuar sua busca – e ajudou a abrir caminho para toda uma geração de artistas modernos brasileiros, teve um trajeto literário bastante conturbado, cheio de tentativas estéticas, “erros”, falhas, incongruências. Os críticos que se dedicaram à sua obra, embora discordem em vários aspectos quanto aos seus êxitos e fracassos e aos motivos destes, formam uma voz uníssona no que diz respeito ao aspecto ambíguo de sua obra, sempre testando tendências, jamais se decidindo por um estilo próprio.

²⁰⁹ ANDRADE, 1922.

²¹⁰ ANDRADE *apud* SCHWARTZ, 1995: 130.

Enquanto Costa Lima,²¹¹ por exemplo, lamenta que o autor tenha abandonado, após a *Pauliceia*, o estilo “contundente” da poesia entrecortada, fragmentária e visual, em nome de um prosaísmo diluído, intimista e “cordial”, Lafetá,²¹² por sua vez, considera demasiado artificial o estilo de *Pauliceia*, e prefere o lirismo dos poemas em que Mário consegue se livrar das influências europeias. Com visões e preferências praticamente opostas, ambos os críticos percebem a atitude estética do autor, que opta pela experimentação a tal ponto que acaba prejudicando o seu estilo.

Por outro lado, pode-se enxergar a inconsistência estilística do autor como um traço dos vários Mários, ou do personagem Arlequim, que perpassa toda a sua obra poética da década de 1920. Mário de Andrade se propôs, enquanto artista, crítico e teórico, jamais se deixar delimitar. Ao contrário, preferiu manter, como uma missão, a atitude de procurar, mesmo que em detrimento da conquista de uma forma:

A existência admirável que levo consagrei-a toda a procurar. Deus queira que não ache nunca... Porque seria então o descanso em vida, parar mais detestável que a morte. Minhas obras todas na significação verdadeira delas eu as mostro nem mesmo como soluções possíveis e transitórias. São procuras. Consagram e perpetuam esta inquietação gostosa de procurar. Eis o que é, e o que imagino será toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação.²¹³

A partir do momento que se percebe a deliberada atitude de ser “trezentos, trezentos e cinquenta”,²¹⁴ da eterna busca pela “múltipla semântica estética [condensada] na palavra *arlequinal*”,²¹⁵ passa-se a enxergar a sua obra como o mosaico, figura que utilizamos para ilustrar a estética expressionista. Há ainda uma imagem mais significativa, no caso de Mário, utilizada por Walter Benjamin, a de um vaso quebrado em pedaços. A peça, após a reconstituição, volta a ser uma totalidade, mas as partes permanecerão sempre divididas, mesmo que coladas umas às outras. A obra de Mário também pode ser visualmente representada por ela, conforme veremos a partir do livro aqui analisado. Acreditamos que *Pauliceia Desvairada* tem peculiaridades que não mais aparecerão – pelo menos explicitamente – na obra do autor. Mas, por outro lado, a obra tem elementos que nos permitem compreender todo o seu trajeto e, indo mais além, compreender a fase heroica do modernismo brasileiro.

²¹¹ [1968].

²¹² [1986].

²¹³ ANDRADE, 1974-a: 67.

²¹⁴ ANDRADE, 1974-a: 157.

²¹⁵ MARTINS, 1977: 163.

Retomemos a “teoria engenhosa” do poeta. Mário de Andrade, não apenas influenciado pelo *simultaneísmo* pregado pelas vanguardas europeias, mas com base na sua ampla formação musical, mostra seu engajamento com a inovação literária ao fazer uma analogia entre poesia e música para tentar criar sua própria forma de simultaneísmo literário, a que ele chama “harmonia poética”. No poema “Os cortejos”, pode-se perceber que os versos não fazem sentido quando lidos linearmente. Eles podem inclusive ser lidos em ordem aleatória, o que não alterará o sentido do poema – ou a falta dele. A ideia é subverter a formação convencional de sentido – em que o verso anterior determina o posterior –, com a finalidade de desvirtuar a previsibilidade de leitura:

Monotonias das minhas retinas...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...
Todos os sempre das minhas visões! “Bon giorno, caro.”

Horríveis as cidades!²¹⁶

Assim como na música há frases melódicas e harmônicas, na poesia, quando o escritor coloca palavras ou versos sobrepostos uns aos outros para fazê-los ressoar em conjunto como as notas de um acorde, ele gera assim o sentido de harmonia poética. Em contraposição a essa ideia, ao dispô-los linearmente um após o outro, o resultado seria uma frase melódica, em que prevalece um sentido de hierarquia entre os versos.

Mário de Andrade admite ainda a impossibilidade linguística do efeito simultâneo, fazendo uma ressalva a Victor Hugo, uma vez que o efeito pretendido jamais se concretizará pelos sentidos, mas apenas pelo intelecto:

A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência. A compreensão das artes do tempo nunca é imediata, mas mediata. Na arte do tempo coordenamos atos de memória consecutivos, que assimilamos num todo final (...). Victor Hugo errou querendo realizar objetivamente o que se realiza subjetivamente. Dentro de nós.²¹⁷

Além da impossibilidade de sua realização pelos sentidos, como ocorre nas artes do espaço, como a pintura, em que as tonalidades se sobrepõem umas às outras em camadas que não se distinguirão diante dos olhos, o autor acrescenta que a harmonia poética só se dará subjetivamente, isto é, “dentro de nós”. Esta observação é especialmente interessante pois, por meio dela, Mário de Andrade traz o sujeito novamente ao centro da arte, porém, não apenas como objeto de representação, conforme observamos na poesia expressionista. Sob essa

²¹⁶ ANDRADE, 1922: 47.

²¹⁷ ANDRADE, 1922: 27.

perspectiva, fica claro que a realização da poesia depende tanto do poeta quanto do leitor. Ela só se efetua *se e quando* o leitor efetua-la dentro de si, ou seja, no ato da recepção.

Ao utilizar a metáfora musical para falar de poesia, Mário de Andrade tinha em mente não apenas a inovação da linguagem literária, mas também a ideologia que fundamentava o movimento modernista brasileiro: a ruptura com os ditames da tradição, que são impostos de cima para baixo, de forma vertical, e sua substituição pela espontaneidade de criação. Era necessário a difusão de novos valores na literatura, não mais hierárquicos e prescritivos, mas horizontais e experimentais. Essas características da arte, tanto no movimento expressionista quanto no modernismo brasileiro, significavam muito mais do que apenas mudanças formais. Essa revolução dos parâmetros artísticos foi fruto da experiência dos artistas com o advento da modernidade e, ao mesmo tempo, sua ferramenta de intervenção no tempo em que viveram.

Um traço que distingue o movimento modernista brasileiro do expressionismo alemão é a busca por uma identidade nacional, que foi decisiva no Brasil, devido à nossa condição periférica na conjuntura da modernidade. Dessa forma, enquanto o expressionismo representou uma luta entre gerações, o modernismo brasileiro representou uma luta entre gerações e, além disso, uma luta geográfica, entre o centro e a periferia. No entanto, o princípio da luta não era tão diferente. Nem na Alemanha nem no Brasil, o movimento modernista pretendeu romper definitivamente com seus “adversários” e começar tudo do zero.

Especificamente no Brasil, ao invés de negar as influências vindas do Velho Mundo, da tradição ou da própria realidade, o movimento buscava, estrategicamente, deglutir essas influências, deformá-las e transformá-las em algo novo, autêntico, em uma arte genuína e livre. No “Prefácio Interessantíssimo” de *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade já deixava claras duas posições como artista: que não pretendia reproduzir a natureza – “arte não consegue reproduzir natureza, nem este é o seu fim”²¹⁸ – e que não pretendia seguir a tradição: “o passado é lição para se meditar, não para reproduzir”.²¹⁹ Desta forma, como lembra Telê Ancona Lopez, os elementos principais que guiarão o movimento modernista já se encontram no “Prefácio”: “Aqui já se delineia o crivo crítico ou uma espécie de antropofagia *avant la lettre*, por onde passarão o reconhecimento da parcela europeia da

²¹⁸ ANDRADE, 1922: 18.

²¹⁹ ANDRADE, 1922: 35.

cultura do Brasil e os ‘ismos’ do século XX, ambicionando traçar um caminho moderno e nacional”.²²⁰

O modernismo brasileiro tinha como bandeira o ideal da autonomia da criação, não apenas do indivíduo, mas do Brasil, isto é, seu projeto era o de uma literatura nacional que ultrapassasse o regionalismo e a imitação de literaturas tidas como modelos hegemônicos. A busca pela autenticidade, pelo genuinamente brasileiro, pelo individual, com o objetivo de alcançar o universal. Nas palavras de Álvaro Lins, “não podemos aspirar a uma posição internacional enquanto não tivermos levantado uma forte, nítida e bem caracterizada fisionomia nacional”.²²¹ Esta parece ter sido a tentativa modernista, que acabou por se concretizar nos romances modernistas mais radicais, ambos da década de 1920: *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Pauliceia Desvairada tem importância fundamental no processo empreendido pelos modernistas. Além de sua importância histórica, de ser considerado o livro inaugural do movimento devido à sua publicação para o evento da Semana de Arte Moderna, o livro representa, não apenas para Mário de Andrade, mas para toda a geração modernista, o início – bastante audacioso – da busca pela identidade e, ao mesmo tempo, pela inovação da literatura brasileira. O tema da cidade grande brasileira e a tentativa estética da polifonia e do choque eram inéditos e, provavelmente, permaneceram inéditos por toda a fase heroica do movimento.

Entretanto, a voz da crítica é consonante quanto ao êxito – ou a falta dele – na busca pela identidade e pela nova estética. A razão que leva a esse entendimento é o fato de haver uma falta de unidade formal, ou, em outras palavras, de haver uma oscilação estética, cujo resultado é uma poesia que não consegue evocar a força da linguagem tipicamente poética, oscilando entre a oralidade e a visualidade, entre o elemento prosaico e o paratático, entre o discursivo e o expressivo. No âmbito temático, pode-se falar de um descompasso entre a representação da realidade objetiva e a representação do “eu”. A poesia de *Pauliceia* ora se torna objetiva demais, impessoal, sem a integração pretendida com a subjetividade, ora se esquece da realidade que pretendia representar, deixa de ser intermédio e se envolve em si, alienando-se e mal conseguindo escapar de seu mundo interior e melancólico, apesar do tom irônico circundante.

²²⁰ LOPEZ, 2004: 34.

²²¹ LINS, 1967: 118.

Entre os críticos que salientam essa discrepância está Lafetá: “Nem sempre o poeta consegue uma felicidade de expressão (...) capaz de apresentar as contradições do ‘eu’ e da cidade de forma tão integrada que nos provoque a sensação de beleza harmônica, em vez de sentimento de ferida discrepância que domina os outros poemas”.²²² Seu argumento para sustentar a opinião a respeito do fracasso estético da maioria dos poemas do livro se assemelha aos de Hegel, ao tratar do fim da arte romântica. Ainda segundo Lafetá, “[a] matéria está dominada pelo sujeito, de tal modo que a paisagem surge através dele tanto quanto ele surge através da paisagem. É este efeito difícil de obter – a essência mesma do lirismo – que o poeta não consegue em muitos textos da *Pauliceia Desvairada*”.²²³ A crítica de Lafetá soa aos ouvidos como uma busca pela harmonia clássica, pela estética idealista, que concebe a arte como a perfeita sintonia entre a subjetividade e o mundo. O efeito desta sintonia é a perfeição estética, o lirismo: “fazer a cidade brilhar no interior do ‘eu’, e este refletir-se na garoa ou no sol da cidade”.²²⁴ Esse é o valor aparentemente buscado pelo crítico na poesia andradina, que se pretendia moderna e, portanto, discrepante, deturpante, contraditória e, conseqüentemente, humana.

Pelas razões opostas, isto é, pelo fato de o livro conter uma carga forte de lirismo, que estaria em constante atrito com a “montagem cinematográfica”,²²⁵ e cujo resultado seria o esmorecimento do potencial moderno da poesia de *Pauliceia*, Costa Lima também reprova a grande maioria dos poemas do livro. Segundo o autor, os raros momentos em que a polifonia – ou a “técnica caleidoscópica”²²⁶ – é efetivada são logo diluídos por versos prosaicos, lineares, nos quais o “eu” lírico acaba por dominar a cena da cidade. Para Costa Lima, a ironia presente em todo o livro não passa de um subterfúgio utilizado pelo poeta para disfarçar o tom melancólico da subjetividade que absorve sua poética, gerando desarmonia com a estética moderna da polifonia. O crítico ressalta ainda que os poucos momentos de êxito do livro são aqueles em que Mário consegue superar as teorias conservadoras e psicologistas expressas em seu “Prefácio Interessantíssimo”. De fato, Mário de Andrade esclarece o fato de que em seu livro o passado e o presente convivem (métrica e versos livres, harmonia poética e melodia, tradição e modernidade, simultaneidade e linearidade) graças à espontaneidade, ou seja, à liberdade que ele garante ao ato de criação.

²²² LAFETÁ, 1986: 19.

²²³ LAFETÁ, 1986: 19.

²²⁴ LAFETÁ, 1986: 19.

²²⁵ LIMA, 1968: 50.

²²⁶ LIMA, 1968: 50.

A partir dessas considerações, o intuito deste capítulo é analisar a polifonia poética e a estética do choque em *Pauliceia Desvairada*, assim como a busca do artista pela representação da cidade grande e, conseqüentemente, a representação de sua própria subjetividade e vice-versa. Assim como na análise da poesia expressionista, este capítulo foi dividido em duas partes, baseado no mesmo critério temático. Na primeira parte, os poemas escolhidos para análise têm, como foco temático, a cidade grande. Já na segunda seção, o tema preponderante é o do sujeito e sua representação.

4.2 – Pauliceia... arlequinal!



Lasar Segall: “Paisagem brasileira”, 1925

Em *A Escrava que não é Isaura*,²²⁷ Mário de Andrade fala da necessidade do poeta moderno de cantar o seu tempo. O princípio do seu lirismo não seria a parafernália da vida moderna, mas sim a representação de sua época. Por isso, mesmo que o tema principal presente nessas obras seja o cenário do espaço urbano e seus elementos, esse não era seu

²²⁷ [1980].

objetivo final. Se determinadas imagens ou elementos estão tão fortemente presentes nas obras modernistas, certamente não é por uma razão estética, ou pela vontade desses artistas de criar um estilo moderno por meio da representação desses elementos em seus poemas. Em todo o livro *Pauliceia Desvairada* a cidade, as ruas, os locais públicos, o cotidiano urbano estão presentes. Há inúmeros versos como os do poema “Rua de São Bento”: “Entre estas duas ondas plúmbeas de casas plúmbeas”, “A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...”,²²⁸ que apresentam incessantemente elementos que só pertencem à cidade, grande e desenfreada.

No entanto, seu intuito não é representar essa realidade por meio de seus objetos, mas falar de algo que é para ele central nessa realidade e que, porém, está relegado ao segundo plano: o homem, seus anseios, seus medos, suas frustrações. O tema universal da vida e de suas angústias, retratado na figura da morte, parece ser a busca numa escrita povoada de elementos cotidianos e urbanos: “Nem chegarás tão cedo/ à fábrica de tecidos dos teus êxtases;/ telefone: Alem, 3991...”.²²⁹ Nesse sentido, Mário de Andrade sempre fez questão de salientar sua oposição ao futurismo italiano. Ao contrário deste, seu objetivo é apropriar-se desses objetos para atingir um ideário humanista. Como disse o próprio Mário de Andrade, em seu “Prefácio Interessantíssimo”:

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.²³⁰

Cabe aqui mencionar as considerações de Walter Benjamin sobre a poesia de Baudelaire que, segundo o crítico, tinha a massa e a cidade grande de tal forma intrínsecas que, ao invés de descrevê-las em seus poemas, ele evoca “uma na imagem da outra”. Esses temas aparecem na obra de Baudelaire de forma secreta, mas onipresente: “Sua multidão é sempre a da cidade grande; a sua Paris é invariavelmente superpovoada”.²³¹ De forma semelhante, tanto os expressionistas quanto os modernistas brasileiros buscaram uma forma de expressão totalmente contrária à descritiva, pois não acreditavam que fazer arte fosse fornecer ao leitor uma imagem fidedigna da realidade à sua frente. Era necessário e urgente retratá-la, mas era preciso encontrar a forma adequada para fazê-lo.

²²⁸ ANDRADE, 1922: 53.

²²⁹ ANDRADE, 1922: 55.

²³⁰ ANDRADE, 1922: 34.

²³¹ BENJAMIN, 2000: 115-116.

Por esse motivo, o poeta não se contenta com a ideia de cantar a sua cidade com redondilhas. Por mais que Mário se posicione, no “Prefácio”, a favor da espontaneidade na hora da criação, que só seria lapidada pelo intelecto num momento posterior, não se pode negar que o poeta buscou conscientemente – ou pelo menos em parte – uma nova forma de expressão artística, principalmente em *Pauliceia Desvairada*. Afinal, era necessário buscar novas formas de expressão para representar uma nova vivência:

É da vivência de suas ruas e multidões – vivência do *choc* de que fala Benjamin – que nascem os poemas novos de *Pauliceia Desvairada*, lirismo complexo de um ambiente hostil do qual o poeta tenta extrair a cara, desenhando-a a golpes de sons chocantes, hipérboles, metáforas duvidosas, identificações muito rápidas, naufrágios, alucinações. Há uma dissonância na forma desses textos que nasce (ao menos em parte) da própria matéria que os constitui: “Minha alma corcunda como a avenida São João...”²³²

Portanto, a partir de uma vivência nova, surge uma nova forma de ver o mundo. E, para dar forma ao “novo ver”,²³³ era necessário uma nova técnica. A busca desta técnica não se deu sem a influência das vanguardas europeias, objetos de curiosidade e estudo de Mário. Pode-se dizer que o fruto dessa busca, isto é, da tentativa de “traduzir” as tendências vanguardistas para cantar a sua Pauliceia, foi o recurso que o poeta batizou de “polifonia poética”.

A primeira coisa que salta aos olhos do leitor de *Pauliceia Desvairada* é a forma como o autor utiliza a pontuação, ou seja, o excesso de reticências e exclamações utilizados nos versos. Os poemas ganham um aspecto “mole”, disforme, incômodo. Este é um dos traços criticados de forma quase unânime. De fato, o exagero das sentenças que acabam sem acabar, que soam, é um dos excessos – reconhecidos pelo próprio Mário de Andrade²³⁴ posteriormente – presentes na totalidade dos poemas de *Pauliceia Desvairada*. Este resultado, contudo, derivou de uma postura experimentalista do autor e é fruto da tentativa de abandono da simetria e da métrica dos versos petrificados do parnasianismo.

²³² LAFETÁ, 1986: 17.

²³³ COSTA LIMA, 1968: 27.

²³⁴ “É um dos maiores defeitos de *Pauliceia Desvairada*. Há musicalidade musical e musicalidade oral. Realizei ou procurei realizar muitas vezes a primeira com prejuízo da clareza do discurso”. (ANDRADE, 1980: 260) Ao que parece, Mário critica, com essa afirmação, não apenas os recursos de pontuação que utilizou excessivamente em *Pauliceia*, mas a própria disposição dos versos pela simultaneidade, recurso estético semelhante ao do expressionismo. O que nos leva a esse entendimento sobre a afirmação do autor é o fato de ele ter praticamente abandonado este recurso nas obras posteriores e ter se concentrado cada vez mais no registro oral e prosaico da linguagem, ou seja, na “musicalidade oral”. Nesse sentido, nossa posição difere da de Mário de Andrade, apesar de reconhecermos o valor de sua tentativa de desconstruir um discurso acadêmico e elitista presente na literatura brasileira da época. Na nossa concepção, o recurso da harmonia poética mostra-se mais eficaz na busca por um estilo moderno do que o registro da linguagem oral, por duas razões: primeiro, porque possui o caráter fragmentário, segundo, porque forma estruturas abertas, dúbias, ambas características da modernidade urbana.

Além de ser uma estética negativa, que tentava romper, havia também uma tentativa de se delinear positivamente, de criar um novo estilo: a aproximação com a musicalidade era também a busca pela polifonia, ou pelo menos pelo seu aspecto musical que tanto influenciou a obra deste poeta moderno. Como diz Mário no seu “Prefácio”, os versos deveriam continuar soando enquanto os próximos fossem lidos. Esse efeito de fato é alcançado: as reticências, que se acumulam nas estrofes e nos poemas, adicionadas às hipérboles e ainda à reiteração de certas palavras, que perpassam toda a obra, criam a sensação de que estas palavras, ou os versos que elas compõem, e as ideias por eles impregnadas, permanecem soando aos ouvidos do leitor durante toda a leitura de *Pauliceia* como uma espécie de fio condutor do livro. Não se pode dizer que, do ponto de vista estético, o efeito do excesso de reticências e exclamações seja exitoso. Na verdade, a indecisão estilística é o traço principal de *Pauliceia Desvairada*, cuja provável causa é a insistência do poeta em explorar as diversas possibilidades que vislumbrou, sem nunca escolher entre uma delas.

Como o próprio Mário esclarece em *A Escrava*,²³⁵ a polifonia era a versão brasileira, ou antes, marioandradina, da simultaneidade das vanguardas europeias. No entanto, a nova versão do estilo moderno deixava de focalizar a expressão tanto nas potencialidades visuais da poesia e passava a focalizar predominantemente em seu aspecto auditivo, ou melhor, musical. A trajetória pessoal do poeta é, sem dúvida, decisiva em sua escolha de aproximação da poesia com a música. Outra explicação é a sua tendência, ainda latente, a explorar a musicalidade típica da língua brasileira. O que representa uma dissonância na obra ora analisada, passa a ser predominante nas obras posteriores do poeta, ou seja, a substituição da polifonia pelo coloquialismo da língua oral e pelo prosaísmo (naturalmente mais linear, discursivo). Esta opção ressaltou o aspecto embalante da língua brasileira, em detrimento do resultado arestoso da polifonia poética.

Provavelmente não é à toa que a temática da grande cidade perde igualmente terreno nos livros posteriores. A representação estética da vida e das vivências na cidade grande exigem o aspecto áspero, fragmentado, o tumulto causado pela sensação da simultaneidade, seja ela visual, auditiva, ou, como acontece muitas vezes, visual-auditiva. A falta de sentido dos versos é análoga à falta de sentido da vivência. A busca por novas formas de sentido, que vão além da racionalidade, são essenciais na vida em uma metrópole moderna, pois ela “não

²³⁵ ANDRADE, 1980: 256.

reflete o rosto de seus habitantes”.²³⁶ É enigmática, aspira sentimentos ambíguos em seus habitantes, desconforto, paixão, ódio: “sua duvidosa poesia é áspera, tortuosa, fragmentada; difícil mesmo encontrá-la, exprimi-la, entendê-la”.²³⁷ Da mesma forma deve ser a poesia que anseia por representá-la.

No poema “Paisagem n. 1”, o descompasso entre a primeira estrofe, claramente polifônica, e o prosaísmo das demais é flagrante da sensação “áspera, tortuosa” a que se refere Lafetá:

Minha Londres das neblinas finas!
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neve de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio...
E a ironia das pernas das costureirinhas
Parecidas com bailarinas...
O vento é como uma navalha
nas mãos dum espanhol. Arlequinal!...
há duas horas queimou Sol.
Daqui a duas horas queima Sol.

Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
um tralalá... A guarda-cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
para que haja civilização?
Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
Dialoga um lamento com o vento...

Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebitado
dá vontade de sorrir!

E sigo. E vou sentindo,
à inquieta alacridade da invernia,
como um gosto de lágrimas na boca...²³⁸

Na primeira estrofe prevalece a técnica a que Mário batizou “polifonia”, que, conforme observamos, traduz para a linguagem musical – sem deixar de absorver as peculiaridades da música – a técnica a que Jacob van Hoddis chamou “simultaneísmo”. Os versos, autônomos entre si, formam uma espécie de “caleidoscópio”,²³⁹ em que cada um se torna uma mônada e que, apesar de parecerem desconexos numa busca por significação, são capazes de, juntos, formar múltiplas imagens. Essa técnica cinematográfica – ou musical, conforme ressaltava

²³⁶ LAFETÁ, 1986:18.

²³⁷ LAFETÁ, 1986:18.

²³⁸ ANDRADE, 1922: 63-65.

²³⁹ LIMA, 1968.

Mário – gera a primeira impressão da falta de sentido, como o poema “Weltende”, mas acaba provocando uma nova sensação estética, forte, incômoda – sem dúvida –, contundente. Além disso, garante a objetividade da poesia, que adquire o efeito concreto e atinge a proposta contida no título: evocar a paisagem e deixar para o leitor o jogo livre de associações.

No entanto, ainda na primeira estrofe, a objetividade é abalada pela intromissão do “eu”, que se faz presente, no primeiro verso, ao evocar a “sua” Londres, na comparação da Pauliceia com a grande metrópole europeia; o mesmo ocorre no oitavo verso, em que surge “Arlequinal!”, um dos elementos de intervenção da subjetividade andradina no livro. Na nossa leitura, apesar de dar um certo toque “romântico” ao poema, mesmo com o recurso vanguardista paratático, a intromissão do “eu” na primeira estrofe não enfraquece a construção poética. Ao contrário, cria uma aura de subjetividade que se interpõe à realidade livremente retratada, demonstrando uma espécie de onipresença no texto andradino, disposta a “acordar” o leitor, mesmo que (ou deliberadamente) de forma artificial.

A partir da segunda estrofe, a técnica da polifonia é abandonada e o poema passa a ter o caráter narrativo, prosaico, perdendo, com isto, seu poder de evocação de imagens e sendo inundado pela subjetividade. Porém, desta vez, a presença do “eu” deixa de aumentar a tensão presente no início do poema, e passa a diluir a sua forma e enfraquecer as imagens e as ideias apresentadas. A ambiguidade de sentimentos expostos, que poderia gerar tensão por meio da contradição alegre/triste, adicionada aos melancólicos comentários a respeito das paisagens interna e externa, e do clima, acabam por arrastar o poema para o tom de sentimentalismo, que fica em atrito com as imagens da primeira estrofe. Dessa forma, o poema perde o poder de evocação de imagens e de suspensão da lógica (tão cara à poesia moderna) que conseguira alcançar no início, para terminar com os versos infelizes da última estrofe, em um tom melancólico que induz o leitor ao pensamento linear, de forma oposta ao procedimento empregado na primeira estrofe.

Costa Lima ²⁴⁰ nota que a *blague*, utilizada pelo poeta neste livro, serve apenas para disfarçar o tom sentimentalista do “eu”, quando este se coloca nos poemas. Em parte, estamos de acordo com essa perspectiva, uma vez que a ironia da observação “Necessidade a prisão / para que haja civilização?” na ocasião de uma prisão por razões irrelevantes desemboca num verso de lamento que, a partir daí, domina todo o poema. A opinião do “eu”, desta forma, foi a responsável pelo mergulho alienado em si e pelo abandono da polifonia. Perceba-se que a

²⁴⁰ LIMA, 1968: 83.

forma paratática foi simultaneamente abandonada, dando lugar à linearidade e a sentenças coordenadas, que não deixam margem para ambiguidade ou riqueza de imagens, ao contrário do que ocorre no conciso “Weltende”, de Jacob van Hoddis.

Por outro lado, não deixamos de notar que a ironia empregada demonstra o incômodo com um certo padrão de comportamento que será o principal alvo de críticas do livro: o comportamento civilizado. Desta forma, a *blague* exerce sim, mesmo que de forma esmorecida²⁴¹ um papel de crítica social. Esta crítica, que acompanha Mário de Andrade com constância é uma importante característica de sua obra. Apesar de sua ambiguidade, ideológica e estética, esse é o traço bem delineado do autor, e que o torna um moderno autêntico. Telê Ancona Lopez ressalta que esse traço o conecta com a vanguarda alemã: “a instabilidade do clima, a frase telegráfica, a ação do vento cortante ... as costureirinhas à Baudelaire e a solidariedade para com os desvalidos da sorte que incorpora uma visão de cunho expressionista, mais crítica e, portanto, moderna”.²⁴²

É ainda fundamental ressaltar a presença do neologismo “Arlequinal” no poema. Outro elemento que perpassa todo o livro, a imagem do Arlequim é uma máscara (seja da cidade, do sujeito que a habita, ou do poeta que a canta), que sugere fragmentação, dualismo, contradição, ambiguidade. A cidade Pauliceia, cantada pelo poeta, traz todos esses elementos, graças às mudanças rápidas e radicais que estava sofrendo. Conforme constatado na contextualização histórica de São Paulo, a cidade estava “em mudança frenética, deixando de ser uma cidade provinciana para ser uma cidade grande, cosmopolita”.²⁴³ A consequência inevitável dessa “mudança frenética” é a crise, uma vez que a cidade deixa de existir “enquanto espaço harmonioso, *uno* e solidário”.²⁴⁴ Em outras palavras, a cidade torna-se o *topos* do discrepante, do fragmentário, e mesmo do hostil.

A poesia, por sua vez, quer traduzir a crise desse *topos*. A poética do parnasianismo não é mais capaz de expressar a vivência da cidade grande. É necessário encontrar novas formas e é isto que o poeta busca em *Pauliceia*. No entanto, a nova estética sabe que se contrapõe ao passadismo, mas não sabe ao certo existir por si só, o que a caracteriza como “a dialética da coexistência do velho com o novo”.²⁴⁵ A imagem arlequinal é uma das tentativas

²⁴¹ A crítica pode ser feita na literatura por meio de uma solução estética que gere incômodo, por exemplo. A nosso ver, essa forma é mais eficaz do que a *blague*, por ser mais contundente.

²⁴² LOPEZ, 2004: 34.

²⁴³ ASSUNÇÃO, 2004: 209.

²⁴⁴ ASSUNÇÃO, 2004: 209.

²⁴⁵ LOPEZ, 2004: 44.

de dar forma ao novo. Sua aparição frequente no livro pode ser vista como a intromissão do novo e de suas peculiaridades e ambiguidades no texto. Sua primeira aparição, já no primeiro poema do livro, “Inspiração”, traz os elementos da roupa de Arlequim, que são utilizados por Mário de Andrade para simbolizar essa discussão. Dessa forma, os losangos da roupa do palhaço podem ser interpretados como as arestas desta nova estética, a estética do choque. Já o contraste entre o dourado e o marrom sugere o jogo de oposições da dialética do novo e do velho. A estética fragmentada, indecisa, contraditória, que rejeita a tradição, mas ainda não sabe o que deverá ser colocado em seu lugar.

O poema “Paisagem n. 2” também mistura a técnica da polifonia com a linguagem prosaica, porém de forma diversa, pois as estrofes parecem intercalar-se formando um todo paratático. Além disso, o poema traz um elemento novo, que serve de fio condutor da estrutura textual e das contradições que criam a tensão do poema: a reiteração do verso “Oh! Para além vivem as primaveras eternas!” marca a oposição entre o presente inverno, frio, sombrio e o passado alegre, aquecido, colorido. A imagem atual da Pauliceia invernal está bem distante das “primaveras eternas”! :

“Paisagem n. 2”

Escuridão dum meio-dia de invernã...
 Marasmos... Estremeções... Brancos...
 O céu é toda uma batalha convencional de *confetti* brancos;
 e as onças pardas das montanhas no longe...
 Oh! para além vivem as primaveras eternas!

As casas adormecidas
 parecem teatrais gestos dum explorador do pólo
 que o gelo parou no frio...

Lá para as bandas do Ipiranga as oficinas tosse...
 Todos os estiolados são muito brancos.
 Os invernos de Pauliceia são como enterros de virgem...
 Italianinha, torna al tuo paese!

Lembras-te? As barcarolas dos céus azuis nas águas verdes...
 Verde – cor dos olhos dos loucos!
 As cascatas das violetas para os lagos...
 Primavera! – cor dos olhos dos loucos!

Deus recortou a alma de Pauliceia
 num cor de cinza sem odor...
 Oh! para além vivem as primaveras eternas!...

Mas os homens passam sonambulando...
 E rodando num bando nefário,
 vestidas de eletricidade e gasolina,

as doenças jocotoam em redor...

Grande função ao ar livre!
Bailado de Cocteau com os barulhadores de Russolo!
Opus 1921.

São Paulo é um palco de bailados russos.
Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes
e também as apoteoses da ilusão...
Mas o Nijinsky sou eu!
E vem a Morte, minha Karsavina!
Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança,
A rir, a rir dos nossos desiguais!²⁴⁶

Nas primeiras seis estrofes, as imagens brotam das palavras, cada verso forma o caleidoscópio da cidade branca, de alma cinza. Ao contrário da “Paisagem n. 1”, agora a forma paratática não se perde. Apesar de haver traços prosaicos, sentenças coordenadas e subordinadas entrecortadas por enumerações (como no segundo verso) e reiterações (do verso “Oh! Para além vivem as primaveras eternas!”; da cor branca; e das menções ao inverno e ao frio) cada estrofe tem uma atmosfera autônoma e elas se sobrepõem umas às outras acumulativamente. Dessa forma, a linearidade é interrompida, colocada em suspensão.

A cor verde, que desempenha um papel fundamental em *Pauliceia*, por carregar a conotação da segunda parte do título, “desvairada”, surge na quarta estrofe sem rodeios: “cor dos olhos dos loucos!”. O aparecimento da cor verde no poema quebra o branco da invernia numa estrofe que começa com a interrogação, também quebrando o ritmo das anteriores. É o prenúncio da mudança que virá na estrofe seis, depois da última constatação de que “para além vivem as primaveras eternas!...”. A partir daí, o tom do poema muda radicalmente. A quietude angustiante do branco, do gelo, do pólo, aludida anteriormente, desaparece por completo. Ela é suprimida por um frenesi de referências de outras terras e pelo tumulto de adjetivos e substantivos que sugerem o caos: “bando nefário”, “eletricidade e gasolina”, “doenças”.

Há diversas referências a artistas e à arte vanguardistas: o francês Jean Cocteau; o russo Russolo; o curta-metragem alemão *Opus*, de 1921; os bailados russos e os bailarinos Nijinsky e Karsavina, também russos e contemporâneos do nosso modernista; o *fox-trot* americano. Todas essas referências dão um aspecto cosmopolita, moderno, internacional ao poema, inserindo o mundo moderno no cenário paulista. No entanto, os dançarinos que ocupam o palco-São Paulo são as alegorias “a tísica, a ambição, as invejas, os crimes”. Além

²⁴⁶ ANDRADE, 1922: 97-99.

disso, o maior de todos, “Nijinsky”, dançarino conhecido como “palhaço de Deus”, é o brilhante artista moderno protagonista de uma história pessoal trágica e Karsavina surge como alegoria da Morte. As referências ao cosmopolita, ao moderno, perdem o sentido positivo usualmente dado a elas.

Mário de Andrade mostra a erudição de quem tem acesso às grandes novidades do cenário mundial. Entretanto, além de associá-la à catástrofe, o poeta a faz seguir da onomatopeia de um riso escandaloso, desdenhoso, meio desajeitado ou alucinado: “Quá, quá, quá!”. Esses podem ser sinais da atitude crítica do poeta à falsa erudição e ao intelectualismo, que ele procurou combater com seu psicologismo.²⁴⁷ Segundo Viviane Gelado, essa mesma atitude acentuou a tendência do poeta a valorizar a oralidade,²⁴⁸ registro menos hermético e, portanto, mais popular, o que pode explicar também o abandono de uma técnica mais sofisticada, em nome da “clareza do discurso”.²⁴⁹

É interessante notar que a loucura mencionada na estrofe quatro surge agora, na estrofe final, de três formas: na figura do maior – e louco – bailarino moderno, travestido como “eu” lírico; na onomatopeia da risada desvairada; nas “apoteoses da ilusão”, como característica de uma cidade que transborda seus próprios limites e não tem barreiras para as tendências mais variadas. O tom irônico dos dois últimos versos escancara todo o desvario de uma cidade que tem os olhos voltados para o mundo e se esqueceu de si, iludida com o espetáculo da modernização cultural e civilizatória, esquecida de suas próprias desigualdades e desgraças. Para a vanguarda alemã, a loucura era uma das metáforas da resistência contra o pensamento científico, uma forma alternativa de conhecimento, como vimos anteriormente. A cor escolhida por Mário de Andrade para representar a loucura surgiu nesse poema para conturbar a ordem estabelecida nas primeiras estrofes: os “marasmos”, a “escuridão”, a “batalha convencional”, “as casas adormecidas”, “enterros de virgem”, as cores frias. No lugar da ordem fria, incolor, inodora, surge um baile apoteótico e caótico no cenário da cidade moderna.

Em “Paisagem n. 2”, o atrito entre o sentimentalismo subjetivo – resquício do romantismo – e a expressão polifônica é menor. O “eu” surge no poema, no final, mas ele não absorve o mundo em seus sentimentos. Ele se apropria do mundo, das referências, “o Nijinsky sou eu!”, “minha Karsavina”, mas para devolvê-las em forma paródica e falar da realidade.

²⁴⁷ ANDRADE, 1980: 241-242.

²⁴⁸ GELADO, 2006: 283.

²⁴⁹ ANDRADE, 1980: 260.

Outro desconforto vivenciado pelo leitor de *Pauliceia Desvairada* é causado pelo atrito entre o aspecto visual – ou cinematográfico, caleidoscópico, paratático, contundente – e o aspecto auditivo – ou oral, prosaico, conciliador e, geralmente, discursivo, linear. Neste poema, Mário consegue encontrar um elemento que une harmoniosamente os dois aspectos: esse elemento é a dança, denominador comum de todas as referências extratextuais evocadas no poema pelo “eu” lírico. A dança harmoniza esse atrito, “uma vez que [ela] é, por assim dizer, a visualidade da música”.²⁵⁰

É interessante ainda notar que o humano só surge na paisagem da cidade, neste poema, “sonambulando”, enquanto a cidade, as casas, as doenças, e outras figuras alegóricas são personificadas. O efeito dessa transgressão de posições se assemelha ao efeito grotesco das danças coribânticas da poesia de Georg Heym. No entanto, a intromissão subjetiva na última estrofe (além do verso em tom melancólico que norteia toda a primeira parte do poema: “Oh! Para além vivem as primaveras eternas!...”) aproxima o humano, cria uma atmosfera de empatia, tirando o leitor da sensação de pesadelo provocada na poesia heymiana. Na poesia de Heym, não se acorda do sono. Já em Mário, o cenário tenebroso é dominado pelo “eu”, que não se furta a demonstrar que é capaz de conduzir o movimento da modernidade. Talvez a habilidade do narrador de “Paisagem n. 2” de demonstrar controle sobre a situação seja fruto da vivência do artista, em uma cidade menos ameaçadora que Berlim. Ronaldo Assunção observa que, apesar dos traços caóticos de São Paulo e de seus efeitos sobre o indivíduo, a cidade ainda guardava resquícios de provincianismo:

Na cidade que se agranda cada vez mais, agitada, ávida, o indivíduo transforma-se em multidão, diluindo a sua subjetividade, passando a ser guiado como um autômato, desprovido de desejos próprios e impotente para reagir (...). Ainda que a São Paulo de 1920 não seja uma metrópole de fato, em que predomina ainda certa tranquilidade cifrada na garoa calma, na presença das carroças, lampiões a gás, o poeta já nota indícios daquilo que na *Lira Paulistana* já estará consolidado.²⁵¹

No poema “Paisagem n. 4”, Mário de Andrade mostra as contradições entre elementos do passado e do presente estampadas no rosto de sua cidade: urbana e rural, moderna e arcaica, cosmopolita e provinciana.

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
rápidas as ruas se desenrolando,
rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...

²⁵⁰ LUNA, s/d.

²⁵¹ ASSUNÇÃO, 2004: 233.

Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway...
 Mas as ventaneiras da desilusão! a baixa do café!...
 Fogem os fazendeiros para o lar!... Cincinato Braga!...
 Muito ao longe o Brasil com seus braços cruzados...
 Oh! as indiferenças maternais!...

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
 rápidas as ruas se desenrolando,
 rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
 E o largo coro de ouro das sacas de café!...

Lutar!
 A vitória de todos os sozinhos!...
 As bandeiras e os clarins dos armazéns abarrotados...
 Hostilizar!... Mas as ventaneiras dos braços cruzados!...

E a coroação com os próprios dedos!
 Mutismos presidenciais, para trás!
 Ponhamos os (Vitória!) colares de presas inimigas!

Enguirlandemo-nos de café-cereja!
 Taratá! e o pean de escárnio para o mundo!

Oh! este orgulho máximo de ser paulistamente!!!²⁵²

As aliterações da primeira estrofe, a qual se repete posteriormente, servindo como fio condutor do poema, sugerem barulho, conturbação. Esse é o clima do texto: tanto do ambiente da cidade, com caminhões e carroças rodando, rapidez, rumor, estrépitos, estalidos, quanto da crise que se instalava no panorama regional, “a baixa do café!...”. A tensão vivida na realidade não é apenas abordada enquanto tema, mas também é reproduzida pela sonoridade dos versos, o que fortalece a expressão do poema.

Aqui, a ironia é usada de forma diferente dos demais poemas analisados. Ao invés de tentar camuflar o sentimentalismo do “eu” lírico, como ocorre em “Paisagem n. 1”, ou desmascarar um dado da realidade, como em “Paisagem n. 2”, a ironia parece servir como uma forma de autocritica: ao mesmo tempo que desmascara a indiferença do Brasil em relação à crise por que passavam os fazendeiros paulistas, ela também surge, sutil, ao final do poema, numa frase que representa o lugar-comum dos paulistas, que tanto se orgulham de seus bandeirantes, de seu espírito guerreiro e da conquista de uma posição de destaque no país. Apesar da ternura expressa pelo último verso do poema, por se tratar de Mário de Andrade, é difícil supor que ele tenha a ingenuidade que aparenta. É provável que, junto com o entusiasmo sobre sua terra natal, o verso traga uma carga de autocritica: a crítica do

²⁵² ANDRADE, 1922: 115-117.

bairrismo e do nacionalismo, exacerbada pelo neologismo criado por meio da transformação do adjetivo “paulista” no advérbio “paulistamente”.

Mas, como se sabe, a posição de Mário é ambivalente. A busca da identidade existe de fato e se expressa neste poema pela volta às raízes primitivas indígenas, tão importantes e ao mesmo tempo tão rejeitadas no Brasil e em São Paulo, cidade onde se falou mais tupi-guarani do que português até o final do século XVIII,²⁵³ quando passou a ser proibido falar a língua nas ruas. Dessa forma, “Paisagem n. 4” traz toda a ambiguidade inerente ao modernismo brasileiro, colocando a questão do atrito entre regionalismo e internacionalismo, entre arcaísmo e modernidade, na busca por uma identidade estética. Além disso, revela a ambiguidade da própria modernização de São Paulo, financiada pela aristocracia cafeeira, ou seja, o avanço urbano e industrial impulsionado pelo setor rural cafeeiro, o mais tradicional, conservador, arcaico, da sociedade.

Note-se, a esse respeito, as metáforas utilizadas pelo autor: “o grito inglês da São Paulo Railway”, em contraposição a “Ponhamos os (Vitória!) colares de presas inimigas!”. A primeira, que corresponde ao trem, remete ao estrangeiro cosmopolita, enquanto a segunda, que corresponde aos paulistas, remete ao indígena, ao primitivo. Se a primeira metáfora leva a entender que o mecanismo da cafeicultura paulistana depende da tecnologia estrangeira europeia, a segunda diz respeito a um ritual indígena, utilizado em conflitos (contra animais ou tribos inimigas), em que as presas inimigas são retiradas e transformadas em colares usados pelos vencedores. O sentido de se apropriar da alma do inimigo é central na dinâmica de valores de diversos povos indígenas brasileiros (a antropofagia se insere nessa mesma dinâmica), de modo que o vencedor incorpora traços do vencido e vice-versa. Por meio da sobreposição de elementos heterogêneos e teoricamente contraditórios – o internacional e o local – o autor provoca a subversão de valores típica no modernismo latinoamericano, pelo processo de incorporação do internacional, que interrompe

(...) a continuidade local da tradição, [mas também] se revela como dado local, que, rompendo com essa tradição local que afirma internacionalmente a dependência cultural, funda uma tradição nova em cuja origem situa as culturas locais até então desprestigiadas.²⁵⁴

Já no que concerne ao aspecto formal do texto, aqui o poeta consegue um equilíbrio maior – raro em todo livro – entre a expressão da realidade e a expressão lírica. Na verdade,

²⁵³ ROLNIK, 2009: 15.

²⁵⁴ GELADO, 2006: 285.

Mário abre mão do lirismo e consegue penetrar na matéria que se propõe cantar, instrumentalizando recursos formais – as aliterações, as metáforas, a harmonia poética – para exprimir esteticamente a vivência da cidade moderna, do sujeito moderno e das contradições modernas de um país periférico. Dessa forma, o poema induz a um conflito (ilustrado também pela onomatopeia “taratá!”, que representa o barulho de uma metralhadora), não apenas nacional, mas também internacional. A desigualdade entre os envolvidos no conflito (centro *versus* periferia), evidenciada no início do poema, tem um final inesperado, em que o mais fraco sai vitorioso.

Com raras exceções, foi nos poemas paisagem que Mário de Andrade conseguiu êxito na implementação da polifonia poética em *Pauliceia Desvairada*, seja em maior ou menor grau, conforme observamos. Para Costa Lima,²⁵⁵ essa técnica deu aos poemas andradinos a “contundência” e a grandeza que o poeta jamais conseguiu novamente no restante de sua obra, por ter escolhido explorar a sonoridade da linguagem oral brasileira, em detrimento do recurso estético do poema-caleidoscópio. Lafetá²⁵⁶ é de opinião oposta. Para o crítico, o estilo caleidoscópico soa excessivamente artificial, e a causa para tal efeito ele encontrou na tentativa de Mário de importar uma forma moderna que não se encaixava na realidade local. Lafetá encontra maior êxito nos poemas em que o autor atinge o tom lírico, a harmonia entre a subjetividade e o mundo. Para Cristiane Souza, que abordou sua obra sob um viés musical, os diversos recursos utilizados pelo autor formam um todo harmônico (no sentido musical): “na série de paisagens (...), os contrastes da cena urbana revelam-se em acordes polifônicos”, que formam, junto com os outros poemas de *Pauliceia*, uma “harmonia complexa”.²⁵⁷

O recurso da polifonia poética faz com que a série de paisagens de *Pauliceia* seja especialmente interessante para nossa análise, não apenas porque a técnica nos permite associar a poesia deste livro com a poesia expressionista de forma objetiva, mas também porque, conforme observamos – e o próprio Lafetá admite isso –, esse foi, entre todos os recursos estéticos explorados por Mário de Andrade no livro, o mais apropriado para traduzir a vivência do indivíduo e do artista na cidade grande.

²⁵⁵ LIMA, 1968.

²⁵⁶ LAFETÁ, 1986.

²⁵⁷ SOUZA, 2006: 42-43.

4.3 – A máscara do poeta desvairado



Anita Malfatti: “A boba”, 1915/16

Arlequim-poeta, arlequim-palhaço, arlequim-louco, arlequim-malandro. O personagem eleito por Mário de Andrade para protagonizar o espetáculo vivenciado no cenário da cidade grande pode ser a máscara do sujeito moderno, fragmentado, ou do poeta moderno a tatear entre a luz e a bruma, no crepúsculo presenciado pelas vanguardas. Segundo Ronaldo Assunção, “[o] caleidoscópio do eu desvairado expõe as fraturas da cidade moderna: expõe o fracasso do projeto utópico da modernidade, calcado e balizado pelo progresso desenfreado em que tudo gira em torno do capital, do relógio, da máquina”.²⁵⁸ Outra faceta de Arlequim é o papel de autocrítica que desempenha, uma vez que o autor não tem a ilusão de que criará sobre a tabula rasa, pois tem a noção de que a ruptura não é definitiva. O passado deixará seus resquícios inevitavelmente e também os grandes centros não deixarão de influenciar a periferia. Mas nos poemas se verifica que a resistência se mostra menos pela tentativa de preservar o local contra o internacional, do que pela sua apropriação na busca da própria identidade.

²⁵⁸ ASSUNÇÃO, 2004: 238.

Entretanto, a crítica do poeta, sob a máscara do Arlequim, pode ser vista como a visão do louco, ou do brincalhão, o que dá à sua atitude crítica um aspecto leve, bem diferente da crítica grotesca de Gottfried Benn ou de Georg Heym, por exemplo. O lado negativo dessa feição mais “amaciada” da crítica é que ela pode impedir a arte de cumprir de fato seu papel social de pegar “a máscara do tempo e esbofeteá-la como ela merece”.²⁵⁹ Esse aspecto pode ser visto como a expressão estética da posição ideológica da vanguarda em sua fase heroica: conforme verificamos, a crítica nessa fase do modernismo era ambígua, e tinha suas razões para ser assim. No entanto, a ambivalência da atitude do poeta que critica a própria classe social de que é originário e a qual fomenta sua arte, não significa “falsa consciência” em Mário, como ressalta Lafetá, e com isso estamos de acordo: “(...) como todo artista autêntico, ele [Mário de Andrade] trabalha antes com as contradições e as fraturas de sua classe do que com a apologia de suas realizações”.²⁶⁰

Mas há também um aspecto positivo na crítica abrandada do louco: ela pode refletir uma visão mais elaborada da crise moderna, graças ao distanciamento que consegue obter da realidade criticada. Disso resulta a possibilidade do riso. Seja por meio do saudosismo – “O trovador” –, do grotesco – “O Rebanho” – ou da crítica mordaz – “Ode ao burguês”, a voz do narrador demonstra, de alguma forma, a capacidade de elaboração do cenário caótico da cidade, seja por meio de uma imagem inusitada, ou por meio do humor sarcástico.

Em “O Trovador”, o poeta se apresenta de forma não menos problemática do que a cidade:

Sentimentos em mim do asperamente
Homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo...
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde!²⁶¹

Diferentemente dos poemas analisados na seção anterior, neste predomina o tom lírico, praticamente sem intromissão de uma visão objetiva da realidade. A matéria do poema é o próprio “eu” lírico e o sentimento que predomina no pequeno poema é a melancolia.

²⁵⁹ ANDRADE, 1974-b: 253.

²⁶⁰ LAFETÁ, 1986: 16.

²⁶¹ ANDRADE, 1922: 45.

Todas as referências extratextuais remetem ao passado, seja quando a menção é ao aspecto local (primitivismo), seja quando ela é feita ao aspecto internacional (ou seja, à tradição europeia): no primeiro rol se encontram as expressões “primeiras eras”, “primaveras”, “tupi”, enquanto no segundo, “Cantabona”, “alaúde”.²⁶²

Graças ao tom lírico, o poema não alcança o nível imagético, ou caleidoscópico, mas permanece discursivo, linear. A estrutura do texto é fluida, os versos são embalados pelos sentimentos do “eu”. Entretanto, em dois momentos a fluidez é interrompida, ambos pelo recurso da reiteração. Primeiro nos versos 4/5, em que surge o advérbio “intermitentemente” e também a expressão “coração arlequinal”, que, conforme explicitado, sugere a ideia do fragmentário, isto é, causa sensação de redundância por sugerir uma conotação semelhante à do advérbio que o precede. Além disso, o estranhamento causado pela formação duvidosa do advérbio “intermitentemente” pela sufixação e pela aliteração interna, que gera um desconforto sonoro, é reforçado pela reiteração da palavra, o que intensifica o desconforto e gera um empecilho na leitura, obrigando o leitor a refletir. Outra característica que intensifica a necessidade de parar e refletir é que o efeito causado pela característica formal do texto é o mesmo pretendido pela significação da palavra “intermitente”.

O segundo momento de interrupção do fluxo textual é nos versos 8/9: “Cantabona! Cantabona! / Dlorom...”, que, por sua vez, precedem a última estrofe que é formada por apenas um verso. Coincidentemente, é nestes versos que se dá a única intromissão do mundo que não passa pelo filtro da subjetividade. Nestes versos, a palavra cantabona é repetida e acompanhada pela onomatopeia de seu som. Esse efeito gera novamente a sensação de redundância e intensifica a tensão criada no verso 7, pela estranha associação entre a alma doente e “um som redondo”. Nesse momento há uma suspensão maior, uma distensão do tempo na leitura, provavelmente provocada para criar um suspense para o desfecho do poema, em que o narrador revela sua identidade e, ao fazê-lo, revela o paradoxo de uma identidade fragmentária.

Um dos primeiros poemas de *Pauliceia Desvairada*, “O Trovador” é fundamental para compreender a busca por identidade empreendida por Mário de Andrade. Neste poema estão os traços rudimentares do herói que Mário procurava e que acabou conseguindo realizar plenamente em Macunaíma, “o herói sem nenhum caráter”. Definitivamente sua busca ia em

²⁶² “Instrumento de cordas [europeu] (...) acompanhador de canções eruditas”. ANDRADE *apud* SOUZA, 2006: 37.

direção oposta à de Graça Aranha, que também buscava um herói moderno que representasse o Brasil:

Graça Aranha querendo fazer do brasileiro um tipão alegre por (...) teoria filosófica e integração no Todo Infinito com uma incompreensão inteirinha do homem brasileiro que ele não observou, contrariando a psicologia natural desse homem, fazendo da alegria um preconceito a ponto de ver alegria nas minhas Danças tão tristes e doloridas, qual!²⁶³

O “tipão alegre”, que se assemelha ao herói futurista de que falamos anteriormente, não tem nada a ver com o homem com o “coração arlequinal”, dividido entre os “sentimentos em mim do asperamente” e o trovador, homem que tem a “alma doente”, dividida (“intermitente”). O herói que já não sabe ao certo sua identidade, tem a alma doente como o som redondo e reticente de um sino. Esse homem pode representar tanto o sujeito moderno, fragmentado, que vive na metrópole periférica, quanto o poeta modernista, que vive na periferia da modernidade e quer apropriar-se da herança do grande centro para adaptá-la à realidade local. Desta forma, o poema revela a proposta antropofágica de Mário em *Pauliceia Desvairada*.

Observa-se portanto que o tema principal de “Paisagem n. 4” se repete agora, porém não mais nos elementos da cidade que o poeta habita, mas dentro de si: a ameaça e a sedução representados pelo internacional e a consequente tentativa de apropriação do internacional pelas raízes locais (novamente representadas pelo primitivo). Nesse sentido, adverte Assunção, “[a] busca não é somente por incorporar as novidades anunciadas pela modernidade que vão mudando a fisionomia da cidade, mas filtrar dialética e poeticamente a novidade sem esquecer o que lhe é próprio, o que é próprio ‘dos homens das primeiras eras...’”.²⁶⁴ A identidade do poeta brasileiro encontra sua imagem no “primitivo de uma nova era”,²⁶⁵ e portanto formada pela mestiçagem do elemento local e do cosmopolita: “Sou um tupi tangendo um alaúde!”.

O único poema de *Pauliceia Desvairada* em que a estética do grotesco é alcançada por Mário é “O Rebanho”:

Oh! minhas alucinações!
Vi os deputados, chapéus altos,
sob o pátio vespéral, feito de mangas-rosas,
saírem de mãos dadas do Congresso...
Como um possesso num acesso em meus aplausos
aos salvadores do meu estado amado!...

²⁶³ ANDRADE, 1958: 76.

²⁶⁴ ASSUNÇÃO, 2004: 226.

²⁶⁵ LOPEZ, 2004: 33.

Desciam, inteligentes, de mãos dadas,
entre o trepidar dos taxis vascolejantes,
A rua Marechal Deodoro...

Oh! Minhas alucinações!
Como um possesso num acesso em meus aplausos
aos heróis do meu estado amado!...

E as esperanças de ver tudo salvo!
Duas mil reformas, três projetos...
Emigram os futuros noturnos...
E verde, verde, verde!...
Oh! Minhas alucinações!
Mas os deputados, chapéus altos,
mudavam-se pouco a pouco em cabras!
Crescem-lhes os cornos, descem-lhes as barbinhas...

E vi que os chapéus altos do meu estado amado,
com os triângulos de madeira no pescoço,
nos verdes esperanças, sob as franjas de oiro da tarde,
se punham a pastar
rente do palácio do senhor presidente...
Oh! Minhas alucinações!²⁶⁶

A reiteração é o recurso estético mais utilizado neste poema, com intenções diferentes. O primeiro verso anuncia o estado alterado de consciência do narrador, como uma espécie de advertência ao leitor. A sua reiteração três outras vezes ao longo do poema – a última no verso final – soa como uma necessidade de não permitir o esquecimento desse alerta. Já o segundo verso, “Vi os deputados, chapéus altos”, é repetido no décimo oitavo. Desta vez, aparentemente a função da reiteração é introduzir o inesperado de forma chocante: ele retoma o já dito para aumentar o impacto da mudança de tom que ocorrerá no verso seguinte, no qual “a face distinta de homens de chapéus altos (...) enverga trejeitos e costumes de pessoas manipuladas, mandadas – cabras (...)”.²⁶⁷ Os versos 5 e 6, “Como um possesso num acesso em meus aplausos / aos salvadores do meu estado amado!...” são repetidos nos versos 11 e 12, com uma pequena alteração, da palavra “salvadores” para “heróis”. Neste caso, a aliteração incômoda do “s” sugere aplausos entusiásticos e também alucinados e a reiteração dos versos aumenta o desconforto.

A alucinação, a sensação de irreabilidade são fundamentais nesse poema, e têm uma dupla função: a alucinação dá a liberdade necessária para que o “eu” lírico subverta ilustres e respeitáveis políticos, “inteligentes”, os responsáveis pelo futuro de todos os demais, em

²⁶⁶ ANDRADE, 1922: 57-59.

²⁶⁷ SOUZA, 2006: 41.

cabras, animais “com os triângulos de madeira no pescoço”, sujeitados à vontade alheia; no entanto, a subversão só é possível dentro da moldura da alucinação, esta é a responsável pela revelação da imagem por trás da imagem, ou seja, a lucidez só é possível por meio da insanidade e, portanto, é camuflada por ela.

Assim como em “Paisagem n. 2”, a cor verde surge com a função de abalar a normalidade e estabelecer o caos. Repare-se que ela surge primeiro de forma invertida, no verso treze (“de ver”), para, dois versos adiante, vir três vezes repetida e acompanhada de uma exclamação e reticências. A partir desse verso, que, juntamente com a reiteração do verso-mote do poema (“Oh! Minhas alucinações!”), causa uma suspensão no ritmo até então regular do texto, é que os deputados começam a se transmutar em cabras. Somente nesse momento, no verso 18, é que se compreende o título do poema. No verso 23 a palavra “verde” surge novamente dentro de uma composição sintagmática formada pela sua sobreposição com a palavra “esperanças”, o que pode ter duas conotações: por um lado, sugere que a esperança pertence aos loucos, o que nos remete à “metáfora de uma esperança visionária, a esperança alucinada dos loucos e dos profetas, tão cara ao expressionismo (...), valorizando a loucura como fonte de um conhecimento sem peias”,²⁶⁸ por outro lado, sugere também que a esperança depositada naquele segmento da sociedade, nos políticos, só pode ser fruto da insanidade, ideia reforçada pelos versos 5, 6, 11 e 12 a que nos referimos, que misturam os sentimentos de entusiasmo e esperança (“em meus aplausos /aos salvadores do meu estado amado”) com a sensação de insanidade (“Como um possesso num acesso”).

Na estrofe final, a cena descrita pelo narrador se assemelha ao cinismo de Gottfried Benn, beirando ao grotesco. Ronaldo Assunção associa “O Rebanho” à poesia expressionista:

A vinculação com o expressionismo revela-se na medida em que o sujeito posiciona-se como uma espécie de visionário da vida moderna, acentuando o seu estranhamento através da ironia diante de uma realidade grotesca, em que o ser humano se animaliza em um mundo desumanizado e desfigurado.²⁶⁹

A única ressalva à estética do grotesco é a reiteração do primeiro verso, que, conforme observamos, ameniza a atitude crítica e gera ambiguidade quanto à posição do narrador. Asche de Paula faz uma analogia interessante entre “O Rebanho” e o filme expressionista “O Gabinete do Doutor Caligari”, cujo roteiro original, segundo a autora, foi modificado pelos produtores para ser aceito pela censura. Dessa forma, as cenas de crítica a instituições – como

²⁶⁸ LOPEZ, 2004: 45.

²⁶⁹ ASSUNÇÃO, 2004: 233-235:

a medicina – e a autoridades foram “revestidas pela visão da loucura”.²⁷⁰ Da mesma forma, a loucura expressa pelo verso que permeia todo o poema serviria de camuflagem, de amenização, ou mesmo de anulação da visão do narrador.

Para Cristiane Souza, a loucura tem uma outra faceta: ela confere liberdade ao narrador, sob a máscara do Arlequim, o que deixa a voz lírica confortável o bastante para satirizar os políticos brasileiros.²⁷¹ Na verdade, a questão da máscara na poesia de Mário de Andrade é complexa, como bem demonstra Lafetá em *Figuração da Intimidade*,²⁷² de forma que ela serve tanto como agente de camuflagem, gerando a sensação de irrealidade nas palavras do “eu” lírico satírico, quanto como agente da sua confissão sincera, livre das amarras da racionalidade, da lógica e também da moralidade. A máscara revela, dessa forma, a fragmentação da voz lírica: “O conceito de máscara está ligado à concepção da pluralidade da pessoa, de sua dissociação (...)”.²⁷³ Sob essa perspectiva, ambas interpretações se aplicam à abordagem da loucura nos poemas de Mário, fato que a torna ambivalente e também confere o aspecto de transbordamento típico da poesia moderna.

No terceiro e último poema escolhido para analisar a temática do sujeito, o tom crítico também é marcante:

“Ode ao burguês”

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
O burguês-burguês!
A digestão bem feita de São Paulo!
O homem-curva! o homem-nádegas!
O homem que sendo Francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

Eu insulto as aristocracias cautelosas!
Os barões lampeões! Os condes Joões! Os duques zurros!
Que vivem dentro de muros sem pulos;
e gemem sangues de alguns milréis fracos
para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
e tocam o “Printemps” com as unhas!

Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fora os que algarismam os amanhã!
Olha a vida dos nossos setembros!
Fará Sol? Choverá? Arlequinal!

²⁷⁰ PAULA, 2007: 64.

²⁷¹ SOUZA, 2006: 41.

²⁷² [1986].

²⁷³ LAFETÁ, 1986: 9.

Mas à chuva dos rosais
o êxtase fará sempre Sol!

Morte à gordura!
Morte às adiposidades cerebrais!
Morte ao burguês-mensal!
ao burguês-cinema! ao burguês-tílburí!
Padaria Suíça! Morte viva ao Adriano!
“- Ai, filha, que te darei pelos teus anos?
- Um colar... – Conto e quinhentos!!!
- Mas nós morremos de fome!”

Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!
Oh! *purée* de batatas morais!
Oh! cabelos nas ventas! Oh! carecas!
Ódio aos temperamentos regulares!

Ódio aos relógios musculares! Morte e infâmia!
Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados!
Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos,
sempiternamente as mesmices convencionais!
De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!
Dois a dois! Primeira posição! Marcha!
Todos para a Central do meu rancor inebriante!

Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!
Morte ao burguês de giôlhos,
Cheirando religião e que não crê em Deus!
Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!
Ódio fundamento, sem perdão!

Fora! Fú! Fora o bom burguês!...²⁷⁴

O título do poema produz o mesmo efeito do poema “Kleine Aster”, de Gottfried Benn. A ode é um gênero lírico surgido na Antiguidade Clássica e retomado no Renascimento europeu. Suas principais características são o tom sublime, a exposição de pensamentos elevados, nobres e a formalidade. Dessa forma, o título gera no leitor a expectativa de nobreza, decoro, cerimônia, expectativa esta frustrada brutalmente já no primeiro verso, pela agressividade, pela completa falta de cerimônia ou respeito. No entanto, a intenção de Mário de Andrade é provocar o estranhamento não apenas pelo conteúdo, como o faz Benn, mas também pela “dubiedade sonora”²⁷⁵ do título, o que se nota com o aparecimento da palavra “ódio” no verso 31. A reiteração da expressão e o agravamento dos insultos ao burguês alcançam o ápice quando se volta ao título e se percebe a correspondência sonora entre “ode ao burguês”

²⁷⁴ ANDRADE, 1922: 67-69.

²⁷⁵ FERREIRA, 2009: 39.

e “ódio ao burguês”. Essa correspondência dá o tom de ironia que o leitor de *Pauliceia* espera e se encontra, neste poema, ofuscado pela crítica mordaz e direta.

Ainda uma observação a respeito do título: a escolha do poeta pelo gênero lírico da ode faz referência direta, conforme afirmamos, à Antiguidade clássica. Porém, indiretamente ele se refere também ao século XVIII. Segundo Ana Ladeira, “as regras elaboradas, a extrema formalidade e o *decorum* inerentes à ode atraíram, mais do que em qualquer outro período, os poetas do século XVIII”.²⁷⁶ Dessa forma, a crítica do “eu” lírico à burguesia brasileira e à sua submissão a uma certa tradição europeia, predominantemente francesa (por meio do ataque a símbolos desta tradição, como o “Printemps”, falar o “francês”, “Padaria Suíça”, “Adriano”, “*purêe*”, “secos e molhados”), dirige-se indiretamente ao Século das Luzes, do surgimento do pensamento iluminista, assim como da estética classicista e das revoluções burguesas, todos alvos principais da crítica das vanguardas.

A construção do poema revela a contradição entre dois comportamentos: de um lado, o “sublime” comportamento da metrópole civilizada, aristocrático, ponderado, polido, racional: as expressões “algarismam os amanhã”, “burguês-mensal”, “*purêe* de batatas morais”, “temperamentos regulares”, “relógios musculares”, “mesmices convencionais”, “sem desfalecimentos nem arrependimentos”, “aristocracias cautelosas” e “cauteloso pouco-a-pouco” ridicularizam as características típicas de temperamentos civilizados. Em contraposição, o temperamento tropical do “eu” lírico revela-se irreverente, impolido, rancoroso, impetuoso, imprudente: as expressões “rancor inebriante”, “ódio” (repetido 13 vezes no poema), “insulto”, “raiva”, a hipérbole na última estrofe, demonstrando falta de controle emocional, “Ódio e mais ódio!” expressam a atitude típica da barbárie. O último verso “Fora! Fú! Fora o bom burguês!..” é como um fechamento com chave de ouro às avessas.

Com relação ao embate estabelecido, “Ode ao burguês” assemelha-se a outro poema de Benn também analisado aqui, “Der junge Hebbel”. Apesar de não haver uma interlocução subentendida, como no caso do poema expressionista – pelo uso da segunda pessoa –, há um embate explícito, conforme verificado, entre um grupo a que o “eu” lírico pertence e um grupo opositor. A linguagem de Mário beira ao grotesco, mas não pode ser considerada como tal. Enquanto o cinismo de Benn induz o leitor à sensação de choque, o tom “arlequinal” de Mário, ao contrário, desvia a atenção do leitor para o riso. Outra distinção entre os dois

²⁷⁶ LADEIRA, s/d.

poemas diz respeito à posição em que o “eu” lírico se coloca. Ambos são críticos. Entretanto, o “eu” de “Der junge Hebbel” revela suas fragilidades, sua própria angústia, fazendo com que o poema não se reduza à “iconoclastia” ²⁷⁷ e atinja um tom universal, ao falar da angústia humana.

Costa Lima ²⁷⁸ observa que “Ode ao burguês” foge totalmente da proposta polifônica de Mário de Andrade. Para o crítico, que classifica o poema como iconoclasta, não há uma preocupação com o trabalho da linguagem. Segundo sua análise, a linguagem utilizada pelo poeta foi um simples instrumento de transmissão de um pensamento preexistente – de preconceito contra uma certa classe social –, ao invés de fruto do trabalho de construção estética do pensamento. Nossa leitura concorda apenas em parte com a análise de Costa Lima. De fato, além de a crítica de Mário vir carregada de preconceito e superioridade por parte do “eu” lírico (característica que não fica evidente no poema de Benn, que consegue aprofundar a questão para além do conflito entre o bem e o mal), a harmonia poética, no sentido da simultaneidade de imagens sobrepostas, não foi utilizada. No entanto, não se pode afirmar que a linguagem não tenha sofrido um tratamento estético.

Conforme demonstra Eliana Ferreira, ²⁷⁹ contradiz esta afirmação a ocorrência de jogos de palavras em que o poeta lança mão de recursos como a adjetivação de substantivos pela justaposição (“burguês-níquel”, “homem-curva”, “homem-nádegas”, “burguês-mensal” e outros mais, em que o segundo substantivo qualifica o primeiro), os neologismos (“algarismar”, substantivo transformado em verbo para retratar a preocupação do burguês com os números), as reiteraões (a palavra “burguês” aparece dez vezes e a palavra “ódio”, treze) e a enumeração, que é uma das formas que caracterizam um texto paratático e, portanto, transgressor da ordem sintática convencional. Todos esses elementos formais criam uma dinâmica paratática no poema. Dessa forma, por mais que não se possa falar de simultaneísmo, de montagem cinematográfica com relação a versos ou a estrofes, pode-se falar em harmonia poética na medida em que ocorre a ressonância, principalmente por meio das justaposições e das reiteraões.

São ainda importantes os elementos que surgem no texto e causam estranhamento. O primeiro deles é a cor vermelha. Como já afirmado, o verde é utilizado por Mário como fator de perturbação da ordem e do sentido. Já neste poema, a única cor presente é a sua cor

²⁷⁷ COSTA LIMA, 1968: 113.

²⁷⁸ [1968].

²⁷⁹ FERREIRA, 2009: 76.

complementar: o vermelho. Convencionalmente considerada uma cor quente, das emoções exaltadas, pode-se dizer que destoa da “coloração” do livro, mas, neste poema, ela reforça a atmosfera criada pelo “eu” lírico, de ódio, de descontrole sobre as emoções.

Também são elementos que geram estranhamento os versos 16-19, “Olha a vida dos nossos setembros! / Fará Sol? Choverá? Arlequinal! / Mas à chuva dos rosais / o êxtase fará sempre Sol!”, e os versos 36-38 “De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia! / Dois a dois! Primeira posição! Marcha! / Todos para a Central do meu rancor inebriante!”. Na primeira “pausa” do tom agressivo que predomina no poema, o narrador volta-se para si, estabelecendo o contraste entre o seu mundo e o mundo burguês. Já a segunda pausa, dos versos 36-38, é o único momento do poema que o narrador utiliza o recurso da *blague*. Por meio dele, os versos têm um tom diferente do restante do poema. A raiva explosiva transforma-se em rancor, sentimento represado. A mudança de sentimento e os comandos feitos pelo narrador, que intenta organizar uma dança ou uma marcha, revelam um momento de controle das emoções e da situação, ausente em todo o restante do poema.

Outra fonte de estranhamento no texto é a expressão “ódio fundamental”. Em princípio uma expressão vaga, na verdade ela é capaz de levar o sentido ideológico do poema à dimensão estética das vanguardas: o radical da palavra fundamento, isto é, *fundar*, pode indicar *fundação* e também *firmeza*, a fixação de algo. Dessa forma, a expressão, por meio da negação (ódio) a algo (burguês e seu modo de pensar e agir) sugere a *fundação* de uma nova forma de pensamento, antitética em relação ao pensamento endossado pela classe social burguesa (ou seja, fundação da antilógica), e também a *fixação* de uma identidade tropical, em oposição à identidade europeia, também alvo da crítica do “eu” lírico.

5

P(r)o(f)etas da Modernidade

O modernismo urbano em *Pauliceia Desvairada* e *Menschheitsdämmerung*

*Aberta da boca céu
e abriu
Abriu
A cada entreabriu
Dentescamas
surgiu
Monstrarra
Cheia de
Entreabriu
Entrecobertos
de céu.*

Larissa A. Cerqueira, "Textoura". Exercício de parataxe

Este capítulo destina-se à busca das afinidades eletivas entre a poesia modernista urbana da Alemanha e a do Brasil. Uma vez que a análise dos poemas levou naturalmente à comparação entre as poéticas nos capítulos anteriores, principalmente no que diz respeito às discrepâncias e divergências entre elas, o objetivo deste capítulo será tentar delinear com mais precisão os pontos convergentes entre ambas poéticas de forma mais ampla.

5.1 – O humano na poesia

Diferentemente de outras vanguardas ou mesmo de outras manifestações nas vanguardas ora estudadas, a poesia aqui analisada tem como uma de suas principais características o tom crítico. A poesia é mordaz e seu objeto (seja ele extratextual ou a própria linguagem) é alvo de uma visão cética, por meio da evocação de imagens grotescas, como em Jacob van Hoddis ou Georg Heym, pela objetividade cínica, como em Gottfried Benn, pelo estilhamento radical da linguagem, como em August Stramm, ou pela ironia, como em Mário de Andrade.

O elemento humano aparece de forma problemática: a sua representação na poesia expressionista é a representação do excluído, do abjeto, ou mesmo do humano subtraído à multidão. Em Mário de Andrade surge a figura centralizadora do Arlequim, que, por ser uma figura abstrata, possui traços humanos e não-humanos, e tem como característica principal a fragmentação – ilustrada pelo seu traje e também pela sua personalidade. De qualquer forma, por ser um palhaço, ele não passa de uma figura marginalizada, apesar de não excluída da sociedade. Já seu aspecto desvairado o aproxima ainda mais do humano expressionista, por meio da representação do louco, massivamente presente em todo o livro.

Há também outras formas em que o humano surge na poesia, ou seja, por meio da intromissão da subjetividade do artista no texto. Na poesia expressionista essa intromissão se dá por seu aspecto formal: a representação antimimética tem caráter subjetivista por princípio e se dá por meio das associações arbitrárias, das alegorias, do aspecto fragmentário do discurso poético. Em *Pauliceia Desvairada* a intromissão da subjetividade também se dá pelo aspecto formal: a representação antimimética é obtida pelas associações arbitrárias, pelos

neologismos e pela fragmentação do discurso em alguns momentos. Além disso, a pontuação utilizada é um recurso de intromissão da subjetividade, pois ela é utilizada com o objetivo de “emocionalizar”²⁸⁰ o texto, ou seja, trazer uma carga de emoções e sensações para a expressão escrita. Porém, o aspecto formal não é a única maneira de intervenção da subjetividade em *Pauliceia*. Pode-se dizer que o “eu” lírico entra em atrito com a representação antimimética em quase todos os poemas do livro. Nesses momentos a subjetividade emerge pela intervenção do “eu” lírico no texto poético e a voz lírica interage no texto, por meio de comentários melancólicos ou irônicos. Como vimos, a subjetividade presente na poesia é consequência da visão distanciada do artista perante a realidade e a tradição desde o Romantismo. No caso das vanguardas, a realidade da cidade grande, percebida como ameaça ao humano, exacerbou a tendência antimimética de sua poesia.

5.2 – A cidade e a poesia

Desde o surgimento da cidade, ela tem sido representada artística e filosoficamente sob formas e perspectivas diferentes e até mesmo díspares.

Na poesia expressionista da cidade grande, conforme verificamos, a alegoria é utilizada preponderantemente para denotar o caos, a destruição: a cidade constantemente aparece como cenário do fim dos tempos. Aliás, a expressão desses elementos nesta poesia se dá pelo uso da alegoria, da parataxe, e também na própria temática dos textos.

No entanto, o leitor depara-se com uma imagem ambígua, pois traz em si uma conotação dupla. Ao mesmo tempo em que esta poesia deseja exprimir o puro desespero de quem encara a destruição, ela carrega em si o próprio sentido de esperança. Não a esperança no mundo, mas no próprio homem, na sua criação. A imagem do crepúsculo, recorrente em poemas expressionistas, dá o sentido de ambiguidade que se vivia naquela época: como afirmamos anteriormente, em alemão, pode ser tanto a passagem do dia para a noite, como da noite para o dia. Kurt Pinthus afirma que os poetas expressionistas “pressentiram como o ser humano se afundou no crepúsculo”.²⁸¹ Para Pinthus, o ser humano “sucumbiu no crepúsculo,

²⁸⁰ Termo utilizado por ANZ, 2002: 163.

²⁸¹ PINTHUS, 2006: 25. No original: “Diese Dichter fühlten zeitig, wie der Mensch in die Dämmerung versankt...”. Tradução nossa.

na noite da queda”, e conseguiu, conscientemente, por meio da poesia, novamente emergir “do crepúsculo do passado e do presente que o sobrepujou, aprisionou e dilacerou, no crepúsculo libertador de um futuro que ele mesmo criou para si”.²⁸²

A visão descrita por Pinthus no prefácio de *Menschheitsdämmerung* assemelha-se ao prognóstico de Georg Simmel sobre o fenômeno da modernidade urbana e suas implicações sobre o sujeito que o vivenciou: um tempo que é fim, destruição, esfacelamento do sujeito por meio da perda da sua individualidade no mais alto grau, ao que Simmel denomina *ichdissoziation*. Com a perda da sua identidade, o sujeito tornou-se nada. No entanto, o fim é visto pelo pensador como oportunidade, abertura de possibilidades e nisto encontra-se a ambiguidade daquele momento histórico. Para Simmel, no lugar da identidade perdida, a história deixou um lastro de liberdade também sem precedentes, um campo aberto que possibilitaria a (re)criação do indivíduo pelo indivíduo, sem mais a herança identitária deixada pela tradição iluminista.

A poesia expressionista da fase heroica tem ambas ideias, tanto de destruição absoluta, do caos de uma época devastadora, quanto a de ressurgimento, de novos tempos a serem conquistados pelo Novo Homem: por mais paradoxal que isto possa ser, niilismo e idealismo convivem em pé de igualdade na poesia do início do século XX na Alemanha. Como se verifica na mostra de poemas aqui analisados, o fim surge de várias formas na poesia expressionista da cidade grande: seja pelo tema recorrente da destruição, pela forma paratática e fragmentária dos textos, ou pelas alegorias, esse é o tema predominante. O apocalipse pura e simplesmente. O fim da cidade, o fim dos tempos, o fim do homem. No entanto, conforme verificado, o fim não parece definitivo. A ambiguidade dessa poesia, que traz niilismo e idealismo fundidos nas malhas de sua textura, demonstra que a imanência expressionista não é totalmente desprovida de horizonte. Ela é, sem dúvida, a imagem do fim. Mas, nessa imagem, há um lado oculto, que não se desvela ao olhar, mas que deixa sinais de que resta algo após o fim. O fato de ter uma estrutura aberta, que não se permite apreender de forma totalizante, indica que o fim não é definitivo.

A relação entre a cidade e a poesia moderna é dialética: assim como aquela inspira a expressão criativa, é também fruto da imaginação do próprio homem, uma vez que não é natureza, e sim histórica, artificial, construída. Segundo Lafetá, “a cidade moderna é o

²⁸² PINTHUS, 2006: 25. No original: “(...) aus der Dämmerung der ihm aufgedrängten, ihn umschlingenden verschlingenden Vergangenheit und Gegenwart in die erlösende Dämmerung einer Zukunft, die er selbst sich schafft”. Tradução nossa.

labirinto arquitetônico que o homem criou à imagem de sua alma”.²⁸³ No entanto, a partir do momento em que é criada pelo homem, é ela que condiciona a experiência humana e, da mesma forma, o fazer artístico: “Mário persegue essa identidade nos poemas da *Pauliceia*...: manipulando suas antíteses, reticências e exclamações, cria um traje de arlequim que veste tanto o trovador quanto a metrópole”.²⁸⁴

Nos poemas de *Pauliceia Desvairada* é possível observar que Mário de Andrade “persegue” a identidade da cidade e, da mesma forma, a sua própria identidade enquanto poeta. É importante salientar que a sua indecisão estética parece refletir, de maneira inconsciente,²⁸⁵ a própria indecisão de uma cidade que ainda é provinciana, pacata, ao mesmo tempo em que dá vários sinais de desenvolvimento desenfreado. A sensação de artificialismo causada pela paisagem da cidade é descrita por Levis Strauss, em *Tristes Trópicos*: “(...) disso resulta uma sensação de irreabilidade, como se tudo aquilo não fosse uma cidade, mas um simulacro de construções edificadas às pressas para atender a uma filmagem cinematográfica ou a uma representação teatral”.²⁸⁶ A descrição da cidade assemelha-se à descrição da poesia da cidade. Os termos “sensação de irreabilidade”, “simulacro”, “construções edificadas às pressas”, além da alusão ao cinema, podem ser aplicados à poesia de Mário de Andrade. A este respeito, parecem-nos esclarecedoras as palavras de Lafetá:

A impressão que se tem ao ler esses versos é contraditória: ao cheiro de novo, que eles ainda têm, junta-se o sentimento de coisa desarrumada, caótica, quase informe. As reticências, as grandes exclamações, os neologismos preciosos (retórica e amaneiramento que o poeta nunca abandonou de todo) são os responsáveis por uma sensação penosa de artificialismo e falsidade. (...) E é que “artificial” e “falsa” são adjetivos que não se aplicam apenas à dicção do livro, mas também à imagem da cidade que ele apresenta. Ou dizendo melhor: não é só a poesia que parece ruim, mas ainda sua matéria nutritiva, a cidade que a inspira.²⁸⁷

Por meio dessas observações a respeito da poesia, da cidade e do poeta, pode-se perceber quão intrincada é a relação entre eles. Assim como a estética da poesia andradina hesita entre o lirismo e o choque, também hesita a sua concepção de cidade representada, ora de forma mais otimista, ora de forma cética e mesmo pessimista. A mesma hesitação, porém,

²⁸³ LAFETÁ, 1986: 20.

²⁸⁴ LAFETÁ, 1986: 20.

²⁸⁵ Conforme verificamos, as aparentes incongruências formais do livro, como o uso da métrica em certos poemas e o abandono da harmonia pela melodia poética, por exemplo, são justificadas por Mário como fruto da espontaneidade, do inconsciente.

²⁸⁶ STRAUSS, 1996: 93.

²⁸⁷ LAFETÁ, 1986: 17.

pode ser encontrada na própria cidade, na *Pauliceia*, que queria ser grande, cosmopolita, mas também insistia em guardar resquícios de seu provincianismo.

Em seu estudo sobre poesia, cidade e oralidade, Ronaldo Assunção²⁸⁸ elenca diferentes ideias a respeito da cidade, como essas concepções vêm se modificando e como elas têm sido representadas artisticamente. Segundo seu estudo, existem três ideias primordiais sobre a cidade: a primeira delas, surgida no século XVIII e extremamente otimista, vê e representa a cidade como virtude, como o local do florescimento da liberdade e da arte; a segunda concebe a cidade enquanto vício, o local da decadência humana e da miséria, e foi fortalecida no século XIX, momento em que o otimismo da prosperidade que a industrialização proporcionaria foi derrotado pela percepção de que uma classe social enriquecia às custas da miséria de outra; e a terceira se situa no período histórico que nos interessa, isto é, a partir da segunda metade do século XIX e baseia-se na concepção moderna de Nietzsche, que rejeita os conceitos racionais de bem e de mal outrora aplicados e vê a cidade moderna como fatalidade.

Verificamos uma visão típica na poesia expressionista da cidade grande: o fim dos tempos. À primeira vista, poder-se-ia concluir que a visão preponderante nesta poesia seria a do vício. No entanto, conforme observamos, o fim é o prenúncio de um novo início e, portanto, ambivalente. Já na poesia de Mário de Andrade a cidade não é tão apocalíptica: existe caos, mas ele sempre é de alguma forma contornado – na maioria das vezes pela ironia do “eu” lírico –, o que torna bem mais amena a sensação angustiante do fim. Dessa forma, percebemos que, em ambas poesias, a representação da cidade é problemática. Por mais que a ideia predominante seja a da cidade como o local da destruição e do aviltamento do humano, não se pode dizer que a visão sobre a cidade seja taxativa, nem tampouco que a poesia seja fruto da rejeição ao modo de vida urbano, de retorno a um estado anterior de vida. Nesse sentido, poder-se-ia concluir que a poesia aqui analisada tem em comum a noção de que a cidade, antes de representar a noção idealizada de prosperidade ou a ideia desencantada da decadência, representa o único local em que o homem moderno poderia existir, com suas contradições, seus conflitos insolúveis, suas fragmentações.

É interessante ainda ressaltar que essa concepção de cidade também é compartilhada por Walter Benjamin. É nesse sentido que o pensador concebe a cidade como uma fisionomia

²⁸⁸ ASSUNÇÃO, 2004: 26-30.

a ser decifrada com o objetivo de que se decifre também o comportamento moderno.²⁸⁹ Para tanto, é preciso se colocar não apenas diante da cidade, mas como parte dela, suspender o julgamento de valor, uma vez que a urbe, nessa perspectiva, não passa de fruto da própria história da humanidade e, neste sentido é uma fatalidade. Portanto, faz-se mister compreender a cidade moderna para que se possa compreender este momento da história da humanidade a que denominamos modernidade.

Outro aspecto da visão benjaminiana da cidade é que ele dispensa as categorias de tempo progressivo e de sujeito absoluto, uma vez que não percebe a cidade enquanto local da prosperidade e do progresso e não percebe o homem como extrínseco ao seu ambiente, ou seja, separado do objeto que estuda. Essa postura afasta o pensamento de Walter Benjamin da tradição iluminista e é, dessa forma, mais um ponto de contato com a poesia modernista aqui estudada. Em ambas as poesias pode-se falar em fim no sentido da ruptura. A poesia da cidade grande representa o decreto do fim de um tempo em que a arte era ditada pela tradição. Se tomarmos como ponto de reflexão a discussão inicial do presente estudo sobre as instâncias do tempo e do sujeito, somadas à ambivalência da poesia modernista urbana, podemos inferir que a representação do fim dos tempos pode indicar, de fato, o fim da história moderna da tradição iluminista – ou da temporalização – e o fim da humanidade, neste caso, o fim do sujeito moderno – ou do sujeito absoluto. No âmbito artístico, o fim da história da arte enquanto encadeamento de eventos.

Os estudos de Myriam Ávila sobre parataxe mostram que esse recurso estético pode ser visto como recurso crítico: “A ação anti-hierarquizante da parataxe – que se explicita em sua oposição à hipotaxe (subordinação) – pode ser verificada em vários níveis, do sintagma até o jogo de imagens benjaminiano ou os aforismos adornianos”.²⁹⁰ No capítulo 3 desta dissertação foi feita a relação entre o simultaneísmo e a visão, sentido preponderantemente utilizado pelos habitantes de grandes centros urbanos, em detrimento da linearidade da escrita. Essa aproximação se torna mais clara nas colocações a respeito da parataxe feitas por Ávila, uma vez que a visão é a principal responsável pela consciência espacial. A autora faz uma relação entre o pensamento paratático e o hipotático, em que o primeiro acrescenta a dimensão espacial, negada pelo segundo, que pretende ser linear, sintético, coerente, como na dialética hegeliana.

²⁸⁹ Ver BENJAMIN, 2009; e BOLLE, 1994.

²⁹⁰ ÁVILA, 2008: 196.

Em oposição a ele, o pensamento paratático admite a simultaneidade de posições, a contradição, ao invés de buscar a síntese (o que gera a ambiguidade no discurso, como se observa na poesia ora analisada). Levando-se em conta estas considerações sobre a poesia moderna, é inteiramente precisa a postulação de Wolfgang Iser de que a modernidade literária *profetizou* ²⁹¹ o século XX, isto é, antecipou o pensamento ocidental predominante neste século, que buscou alternativas à tradição da ruptura e ao pensamento sintético, características da modernidade epistemológica. Há, entretanto, duas ressalvas a serem feitas a respeito desta colocação. A primeira delas é que ela leva ao mito romântico do gênio, ou do escritor como profeta, o que torna flagrante os resquícios de um pensamento teleológico nessas vanguardas. Isso de fato ocorre e esta é uma das fontes da ambiguidade tanto do expressionismo alemão quanto do modernismo brasileiro. A segunda ressalva a ser feita é que essa antecipação, ou “profetização” é relativa, uma vez que a tendência ao pensamento e à arte antiprogressistas já existia antes das vanguardas: dois pensadores anteriores às vanguardas e que, por sua vez, influenciaram os escritores expressionistas são Georg Simmel e Nietzsche; no campo literário Charles Baudelaire pode ser considerado precursor dessa tendência.

No nosso ponto de vista, ao mesmo tempo que a literatura é impregnada pela realidade em que surgiu, ela tem um poder de liberdade que a faz superar o estatuto de simples representação do real. No momento em que a literatura rompe o caráter meramente representativo, ela apresenta novas possibilidades, possibilidades apenas imaginárias. É nesse momento que ela ultrapassa as contingências do real, isto é, do presente e do passado, e se torna capaz de reverberar sobre a sociedade, sobre o pensamento, apresentar novas perspectivas, ainda não imaginadas, e influenciar a realidade. Diante dessas considerações, pode-se afirmar que os movimentos literários aqui estudados expressam o espírito contraditório de uma época que começara a “acordar do sonho” problemático do progresso (para usar uma expressão benjaminiana). Compagnon fala das vanguardas como perpetuadoras do pensamento teleológico.²⁹² Acreditamos que essa afirmação pode e deve ser problematizada.

²⁹¹ A visão de Iser coaduna com a das próprias vanguardas que, conforme observa Compagnon, voltaram-se para o futuro. (COMPAGNON, 1999: 42-43) Como exemplo dessa atitude vanguardista, Kandinsky fala da “força profética” da arte, “que se estende longe e muito profundamente no futuro”. (KANDINSKY, 2000: 240) Mário de Andrade também acredita na força antecipadora da arte: “O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de 30 em diante (...)”. (ANDRADE, 1974-b: 250)

²⁹² COMPAGNON, 1999: 126.

Considerações finais

Apenas na aparência a cidade é homogênea. Até mesmo seu nome assume um tom diferente nos diferentes lugares. Em parte alguma, a não ser em sonhos, é ainda possível experimentar o fenômeno do limite de maneira mais original do que nas cidades. Entender esse fenômeno significa saber onde passam aquelas linhas que servem de demarcação, ao longo do viaduto dos trens, através das casas, por dentro do parque, à margem do rio; significa conhecer essas fronteiras, bem como os enclaves dos diferentes territórios. Como limiar, a fronteira atravessa as ruas; um novo distrito inicia-se como um passo no vazio; como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto.

Walter Benjamin

O pensamento iluminista – que fundou a modernidade epistemológica – surgiu com a emergência do sujeito autorreflexivo e da noção de tempo progressivo. A base desse pensamento foi o distanciamento crítico do mundo: a partir dessa nova perspectiva, o sujeito autorreflexivo decretou a sua maioria intelectual, a qual lhe garantiria a liberdade perante as crenças herdadas da tradição, fossem elas políticas ou religiosas. A consequência dessa conquista foi a sensação de poder sobre si, sobre o mundo e sobre seu destino. O futuro agora dependia da escolha do sujeito, não mais de padrões e regras tradicionais. Outra consequência foi a sensação da superioridade do presente sobre o passado, uma vez que os padrões deste não serviam mais de parâmetro para aquele: o presente era, antes de mais nada, a superação de configurações anteriores e, portanto, mais complexo e rico do que o passado. Com a noção da progressividade do tempo, o valor da novidade passou a se sobrepor ao valor da eternidade, uma vez que o tempo tornou-se agente absoluto de mudança. Todas essas características configuram a forma teleológica de pensamento, também denominado de pensamento sintético, e formam as bases da modernidade epistemológica.

Mas a modernidade epistemológica não nasceu livre de contradições insolúveis, como gostaria de crer o pensamento teleológico. Pelo contrário, o aumento da conscientização do sujeito, que deveria levá-lo à autonomia perante a natureza e à tradição, levou a uma crise, uma aporia. O aumento da visão crítica sobre o passado e sobre a realidade ocasionou não somente a confiança na autonomia do pensar, mas também a crise da representabilidade: não era mais viável acreditar nas narrativas religiosas ou políticas sem questioná-las, mas nem

tampouco na própria narrativa científica e filosófica. A crise da representabilidade significa a percepção de que toda narrativa legitimadora não passa de discurso e, enquanto tal, precisa ser questionado.

A mesma crise havia abalado o fazer artístico. Com o posicionamento crítico perante a realidade e perante a tradição, a expressão artística acabou por transbordar os limites da forma e do conteúdo, abandonando o papel a si predestinado de representar o mundo mimeticamente. Indo na direção oposta a essa função, a arte – e a literatura especificamente – privilegiou a subjetividade do artista e a conscientização do ato da escrita, em detrimento da busca pela forma e pelo conteúdo adequados à representação fidedigna do *Zeitgeist*. O resultado da crise da representabilidade na arte foi que os valores da representação e da espontaneidade foram deixados de lado. Em seu lugar, houve o direcionamento da expressão para a autorreferencialidade, para o experimentalismo e para o novo, mesmo que esse novo significasse excesso e provocação.

Diante disso, o sujeito autorreflexivo se viu preso às amarras de uma outra tradição, a tradição da ruptura. Na tradição fundada na modernidade, o valor da novidade gerou um ciclo de evolução cada vez mais curto e, por outro lado, a necessidade de destruir o antigo, que também passou a envelhecer com mais rapidez. Dessa forma, os conceitos modernos de sujeito e de tempo passaram a representar um paradoxo insolúvel: o desejo de autonomia do sujeito entrou em atrito com a noção de aniquilação experimentada por ele, preso à tradição da ruptura; o desejo do progresso e da novidade convivía com a noção de efemeridade, de decadência, uma vez que o sempre novo exige a destruição constante do antigo novo. Eis a fundação do caráter ambíguo da modernidade: seu discurso não mais se legitima pela oposição do novo ao clássico – ou eterno –, mas pela convivência contraditória entre o novo e o decadente.

O resultado da convivência entre contradições não solucionadas é o fim das grandes narrativas apaziguadoras, que buscam a síntese, a superação das diferenças, um padrão dominante de um tempo. É o limite da crise da representabilidade a que chegou o pensamento filosófico e a literatura ocidentais após meados do século XIX. A figura que melhor ilustra a crise da modernidade é o mosaico, a figura de uma totalidade fragmentária.

A cidade grande é o local onde a crise se instala e chega ao limite, assim como é o local da vivência do fragmentário e o local de surgimento da arte das vanguardas. Como verificamos anteriormente, isso não se dá por acaso: a realidade da cidade grande foi uma criação humana e, enquanto realidade, interfere no seu modo de agir, pensar e se expressar. A

cidade afeta o modo de vida de seus habitantes por meio do próprio processo de urbanização e de burocratização da vida. São esses processos que tornam possível a vida num aglomerado de pessoas sem precedentes, mas também são eles que sacrificam a própria vida em nome da organização: é a morte do sujeito, vivenciada como a perda de identidade. Ao mesmo tempo, se antes o sujeito dependia da comunidade para sobreviver, a organização da sociedade dá a ele a sensação de autonomia e de liberdade. Além da contradição entre a perda de identidade *versus* liberdade individual, a cidade apresenta outras: modernização *versus* decadência, cosmopolita *versus* local. Dessa forma, a própria configuração da vida urbana pode ser considerada a experiência concreta da noção de dialética sem síntese e é isso que confere a ela o aspecto fragmentário, aberto e, portanto, ilimitado.

Acrescente-se a esse atrito de ordem abstrata a vivência do dia a dia proporcionada pela metrópole moderna, não apenas entre seus cidadãos, mas também da própria cidade enquanto ser: a sua inquietação, refletida na constante alteração de sua fisionomia, de seus itinerários, de seus limites, como demonstrou Benjamin de forma primorosa nas *Passagens*. O pensador fala que em nenhum outro lugar seria possível experimentar “o fenômeno do limite de maneira mais original do que nas cidades”.²⁹³ O crescimento da cidade se dá, a partir do momento em que ela ultrapassa determinado limiar, em progressão geométrica, como afirma Simmel: “Toda expansão dinâmica realizada torna-se patamar para uma nova expansão, não igual, mas maior”.²⁹⁴ O transbordamento dos limites da cidade se assemelha ao transbordamento dos limites do pensamento e da expressão artística vivenciados na modernidade. Pode-se dizer que a cidade grande foi a concretização do pensamento moderno e de suas contradições. O local que procura sua forma e que parece, por princípio, jamais encontrá-la, pelo menos não por muito tempo, antes da nova diluição de suas fronteiras.

O conflito gerado entre a vivência do limite – do limiar e de seu transbordamento, perceptível na medida em que se tenta aproximar dele – e os resquícios da busca pela segurança gerada por uma delimitação gera angústia e crise: a vida da cidade grande viu o seu centro alargar-se e perder-se em inúmeros novos centros; o sujeito moderno perdeu a referência do centro da tradição, que outrora o norteava; a poesia moderna explodiu os limites da forma, do conteúdo, da superfície e da profundidade e se transformou em camadas de superfícies sobrepostas umas às outras.

²⁹³ BENJAMIN, 2009: 127.

²⁹⁴ SIMMEL, 2005: 585-586.

A poesia das vanguardas alemã e brasileira tentou ultrapassar os limites da literatura, do discurso, das artes, do pensamento, em busca de uma nova forma para si. Entretanto, ao nos depararmos mais detidamente sobre a sua produção, percebemos que esses limites não podem ser facilmente transpostos, justamente pelo seu aspecto fluido, intangível. Aqueles próprios artistas tiveram a noção da espessura da margem entre a tradição e o novo, entre a realidade e o discurso, porque ousaram aproximar-se dela. Dessa forma, se há qualquer ineditismo na poesia moderna do início do século XX na Alemanha e no Brasil, ele não está em seus aspectos formal ou ideológico, pois poucos foram os poetas que realmente criaram uma fórmula nova de expressão, por meio da liberdade de pesquisa estética clamada pelos programas de ambos países.

Para enumerar exemplos no âmbito dos movimentos ora abordados, poderíamos citar a poesia absoluta de August Stramm – que utiliza a parataxe no limite de sua radicalidade – como representante de uma vanguarda formal e considerá-la precursora de uma poesia concreta que surgiria em meados do século XX. Ainda assim deve-se considerar, como ressalva, os poemas barrocos do século XVII na Alemanha, que já trazem a imagem em seu corpo, confundem-se o discurso e a imagem, perdendo por completo a linearidade. Estes se identificam mais profundamente com a posterior poesia concreta do que a “arte da palavra” de Stramm. O recurso do simultaneísmo, traço principal da poesia de Jacob van Hoddis, inspirado no dinamismo futurista, também representa a inovação criativa das vanguardas. No entanto, o estudo de Adorno sobre a poética de Hölderlin mostra que este poeta do século XIX já traz vários aspectos semelhantes em sua poesia, o que o torna, de alguma forma, precursor das vanguardas no século XX.

No Brasil, pode-se dizer que a liberdade de pesquisa estética, e a consequente libertação dos padrões impostos de uma época, que foi a conquista principal do movimento modernista, não obteve grande êxito em termos de inovação artística. O recurso estético criado por Mário de Andrade com base nas vanguardas europeias, a polifonia poética, mal chegou a constituir o estilo de *Pauliceia Desvirada*, rivalizando com outras tendências estilísticas diversas, quando não contraditórias. Além disso, a técnica foi praticamente abandonada pelo poeta em suas obras posteriores, devido à opção pela busca da identidade de uma língua genuinamente brasileira, do potencial oral da linguagem.

Em seu aspecto ideológico, tanto no Brasil quanto na Alemanha, o desejo de se libertar dos ditames de uma herança social e epistemológica pode ser considerado uma retomada do ímpeto romântico. Tanto o transbordamento das barreiras dos gêneros, aspecto

importante das vanguardas, quanto a ineficiência de suas soluções estéticas já haviam sido criticados por Hegel, mas em relação à arte romântica do século XIX.

O ineditismo poderá ser encontrado menos na inovação criativa e mais na vitoriosa insistência da ruptura com o padrão da tradição, ou melhor, da recusa de se eleger qualquer padrão de regência de um tempo, e de se descartar, como consequência, todas as outras tendências que se avultam. Utilizamos o termo “insistência” de forma deliberada, cientes da contradição gerada na afirmação de que o ineditismo encontra-se na insistência, palavra que indica, ao contrário de inovação, uma permanência teimosa. A razão da escolha do termo se deve à própria aporia moderna: a inovação não tem de fato caráter inovador, uma vez que a ruptura tornou-se o próprio padrão de uma era que denominamos modernidade. Dessa forma, a ruptura não é inovação após séculos testemunhando esse comportamento.

A conquista inédita do século XX seria, portanto, a capacidade de convivência das diversas tendências que surgiram a partir das rupturas, da forma mais horizontal possível até então, pois assim como havia no expressionismo a poesia absoluta, fragmentada, de August Stramm, havia também a métrica e as rimas de Georg Heym, que ainda retomavam a forma do soneto, a poesia brutalmente objetiva de Gottfried Benn e o misticismo de Else Lasker-Schüler. No modernismo brasileiro, a musicalidade e a ironia de Mário de Andrade conviviam com a paródia e as formas inusitadas de Oswald de Andrade e também com o parnasianismo em prática pelos modernistas da revista carioca *Movimento Brasileiro*, liderada por Graça Aranha.

Se considerarmos, sob outro ângulo, cada uma das poéticas analisadas, é possível reconhecer sua afinidade com a poesia de Baudelaire, no sentido de que elas não estabelecem uma ruptura total com o passado. Ao contrário, elas incorporam formas de percepção distintas e antagônicas, promovem a conciliação – nada pacífica – de determinidades, como a tendência à autorreferencialidade e a representação, ao niilismo e ao idealismo, para citar alguns exemplos. Essa determinidade indeterminada obrigou a uma inovação do pensamento, mais do que uma inovação da expressão. O século XX foi obrigado a questionar a herança da forma de pensar, a herança da ruptura, da teleologia iluminista e idealista, pois ao contrário do que Hegel preconizava, houve um tempo em que, não a arte chegou ao fim, mas o próprio tempo acabou: a história da arte, como era conhecida, teve de ser reinventada, pois a arte assim o exigiu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

- ANDRADE, Mário de. *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: Ed. Casa Mayença, 1922.
- _____. *A Escrava que não é Isaura*. In: *Obras Completas*. Vol. 1. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980.
- _____. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1958.
- _____. *De São Paulo. Cinco Crônicas de Mário de Andrade 1920-1921*. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: SENAC, 2004.
- _____. *Poesias Completas*. 4ª Edição. São Paulo: Livraria Martins, 1974-a.
- BARRENTO, João (Org.). *Expressionismo Alemão. Antologia Poética*. Lisboa: Ática Sarl, 1976.
- CAVALVANTI, Cláudia (Introd. e Trad.). *Poesia expressionista alemã. Uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- PINTHUS, Kurt (ed.). *Menschheitsdämmerung, ein Dokument des Expressionismus*. 34ª ed. Hamburgo: Rowohlt, 2006.

Referencial teórico

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas. Volume I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994-a.
- _____. *Obras escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000 (Obras Escolhidas vol. 3).
- _____. Experiência e Pobreza. In: *Obras Escolhidas. Volume I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994-b.
- _____. O narrador. In: *Obras Escolhidas. Volume I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994-c.

- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. 276p.
- _____. *Passagens*. 2ª reimpressão. Trad. Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). In: *Mana*, Oct. 2005, vol. 11, n 2, p. 577-591. <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>> Acesso em 29/06/2008.
- _____. Die beiden Formen des Individualismus. In: *Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908*. Hgb von Rüdiger Kramme, Ângela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt: Suhrkamp, 1997. (2. Aufl.)

Geral

- AGUIAR, Gustavo Alves de; ÁVILA, Myriam. *Espaços:Galáxias*". Dissertação apresentada ao curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.
- ALMEIDA, Jorge. *Crítica Dialética em Theodor Adorno – Música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ALMEIDA, Ângela Mendes de. *A República de Weimar e a ascensão do nazismo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª. Ed. São Paulo: Martins, 1974-b.
- ANZ, Thomas. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.
- _____. Kämpfe um die Moderne. Hinweise zu einem nach wie vor umstrittenen Begriff und zu neueren Beiträgen der Forschung. In: *Literaturkritik.de: Schwerpunkt: Moderne. Konzepte und historische Rekonstruktion der Forschung*. Nr. 1. Janeiro de 2009. Disponível em: [HTTP://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rezid=12637](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rezid=12637). Acesso em 30 jul 2010.
- ASSUNÇÃO, Ronaldo. *Mário de Andrade e Jorge Luis Borges: Poesia, Cidade, Oralidade*. Campo Grande: Editora UFMS, 2004.
- ÁVILA, Myriam C. A. Dupla consciência e parataxe como conceitos críticos. In: *Remate de Males*. N. 28 (2). Jul-dez. 2008. p. 189-196. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/858>. Acesso em 18/01/2011.
- _____. Parataxe como conceito crítico. In: X Congresso Internacional ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro. Lugares dos discursos. Rio de Janeiro : Associação Brasileira de Literatura Comparada. Disponível em <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/simp27.htm>. Acesso em 31/01/2011.

- _____. *Parataxe, poesia e estranhamento*. s/d. Disponível em <http://centopeia.net/secoes/?ver=87&secao=ensaios&pg=8>. Acesso em 30/01/2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Introd. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. O “Athenaeum”. In: *Folhetim n. 593, Folha de São Paulo*, pp. B-2 – B-5, de 27 de maio de 1988.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *Movimento brasileiro: contribuição ao estudo do modernismo*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- _____. (Org.). *22 por 22. A semana de arte moderna pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BOCCIONI, Umberto. A simultaneidade. In: *O futurismo italiano : manifestos*. Org. Aurora Fornoni Bernardini. Trad. Maria Aparecida Abelaira Vizotto. São Paulo: Perspectiva, 1980. P. 172-173.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP, 1994.
- CALIOLO, Cristina; DORNBUSCH, Cláudia. *Azuis românticos na lírica de Georg Trakl*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Alemã da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- CAMPOS, Augusto (trad. Org. Introd.). August Stramm: Poemas Estalactites. In: STRAMM, August. *Poemas Estalactites*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Mourão, Consuelo Santiago, Eunice Galéry. Belo Horizonte: ED. UFMG, 1999.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo : EDUSP: Odisseus, 2006.
- DERRIDA, Jacques. Estrutura, Signo e Jogo no discurso das ciências humanas. In: DONATO, E., MACKSEY, R. (org.). *A controvérsia estruturalista*. São Paulo: Cultrix, 1976. P. 260-284.
- EDSCHMID, Kasimir. Über den dichterischen Expressionismus. In: *Theorie des Expressionismus*. Ed. por Otto F. Best. Stuttgart: Reclam, 2007, p. 55-67.
- FERREIRA, Eliana; CARETTA, Elis. *Expressividade e visão de mundo: o léxico de Mário de Andrade na poesia da década de 20*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.
- FERRY, Luc. O momento hegeliano: o sujeito absoluto ou a morte da arte. In: *Homo*

- Aestheticus. A Invenção do Gosto na Era Democrática.* Trad. Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Editora Ensaio, 1994. P. 164-211.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin.* São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GAY, Peter. *A Cultura de Weimar.* Trad. Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- GELADO, Viviana. *Poéticas da Transgressão: Vanguarda e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina.* Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos: EdUFSCar, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos.* Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da Modernidade. Doze Lições.* Trad. Luiz Sérgio Repa, Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002. PP. 1-72.
- HEGEL, G.W.F. A Dissolução da Forma de Arte Romântica. In: *Cursos de Estética. Volume II.* Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. P. 329-346.
- JAECKEL, Volker. A percepção da grande cidade na obra de Georg Heym e Mário de Andrade. In: *Revista Contingência.* Vol. 4, nº 1, maio de 2009. PP. 1-12.
- JARESKI, Krishnamurti. A Inspiração poética no Íon de Platão. In: *Kinesis.* N. 3, 2010, p. 284-305. Disponível em www.marilia.unesp.br/Home/.../Kinesis/20_KrishnamurtiJareski.pdf. Acesso em 28/01/2011.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”? In: *Textos Seletos.* Ed. Bilingue. Trad. Raimundo Vier e Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1974.
- LADEIRA, Ana. Ode. In: *E-Dicionário de Termos Literários.* s/d Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=57&Itemid=2 Acesso em 20/01/2011.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo.* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- _____. *Figuração da Intimidade.* Imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia.* São Paulo: EdUsp, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira:* Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

- LINS, Álvaro. A liderança literária, o ensaio e a crítica em Mário de Andrade. In: *Filosofia, história e crítica na literatura brasileira*: Afrânio Peixoto, João Ribeiro, José Veríssimo, Mário de Andrade, Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967. p. 72-79.
- LINS, Álvaro. Por uma história literária do Brasil e por uma literatura brasileira. In: *Filosofia, história e crítica na literatura brasileira*: Afrânio Peixoto, João Ribeiro, José Veríssimo, Mário de Andrade, Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967. p. 113-123.
- LOPEZ, Telê Ancona (org., introd., notas). Introdução. In: ANDRADE, Mário de. *De São Paulo. Cinco Crônicas de Mário de Andrade 1920-1921*. São Paulo: SENAC, 2004.
- LÖWY, Michael. *Redenção e utopia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- LUNA, Jayro. Estudos dos poemas intitulados “Paisagem” em Pauliceia Desvairada de Mário de Andrade. In: *Usina de Letras*. s/d. Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=39722&cat=Artigos&vinda=S> Acesso em 13/03/11.
- MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira*. Vol. VI: O Modernismo (1916-1945). São Paulo: Cultrix, 1977.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus. “Kasimir Edschmid reist nach Südamerika”. In: Jenny Haase, Janett Reinstädler, Susanne Schlünder (eds.): *El andar tierras, deseos y memorias*. Homenaje a Dieter Ingenschay, Frankfurt, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- NAZÁRIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene*. Cinema Alemão. São Paulo: Global, 1983.
- OTTE, Georg. Le proche inquiétant chez Walter Benjamin. In: Michel Collomb; Philippe Marty. (Org.). *Le Proche - Notion d'esthétique et de sociologie à partir de Georg Simmel*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2010, v. , p. 39-44.
- PAULA, Rosângela Asche de; LOPEZ, Therezinha Porto Ancona. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2007.
- PEREZ, Juliana P.; SPERBER, Georg B. *Consciência, Tristeza e Espera em Metáforas de Else Lasker-Schüler*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Língua e Literatura Alemã) da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.
- RAMIREZ, Paulo Niccoli. *Dialética da cordialidade: Afinidades eletivas benjaminianas no pensamento político e social de Sérgio Buarque de Holanda*. Tese de Mestrado. São Paulo: PUC-SP, 2007.
- ROLNIK, Raquel. *São Paulo*. Coleção Folha Explica. 3ª. Edição. São Paulo: Publifolha, 2009.

- ROUANET, Sérgio Paulo. Por que o moderno envelhece tão rápido? A Concepção da modernidade em Walter Benjamin "Trabalho das Passagens". In: *Revista USP*. N.15, 1992. <http://www.usp.br/revistausp/15/SUMARIO-15.htm>. Acesso em 15/10/2009.
- SANTIAGO, Silviano (org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- _____. Ora (direis) puxar conversa! In: *Múltiplo Mário*. Ensaios. Org. Maria Ignez Novais Ayala e Eduardo de Assis Duarte. João Pessoa/Natal: UFPB/Ed. Universitária; UFRN/ Ed. Universitária, 1997. P. 145-156.
- _____. Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista). In: *Vale quanto pesa* (Ensaio sobre questões político-culturais). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. PP. 25-40.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997. P. 22-63.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP; Iluminuras; FAPESP, 1995.
- SOUZA, Eneida Maria de. *A Pedra Mágica do discurso*. Jogo e linguagem em Macunaíma. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1988.
- SOUZA, Cristiane R. *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006.
- STRAUSS, Levis. São Paulo. In: *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- VIETTA, Silvio (Introd. e Ed.). *Lyrik des Expressionismus*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- WAIZBORT, Leopold. A cidade, grande e moderna. In: *As Aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: USP, 2000, p. 311-335.
- WITTE, Bernd. Por que o moderno envelhece tão rápido? A Concepção da modernidade em Walter Benjamin. In: *Revista USP*. N.15, 1992. <http://www.usp.br/revistausp/15/SUMARIO-15.htm>. Acesso em 15/10/2009.